نقد النقد

يوسف بكار ناقداً



أحمد الرقب

اليازوري
وزارة الثقافة

بسم الله الرحمن الرحيم

نقد النقد

يوسف بكار ناقداً

نقد النقد

يوسف بكار ناقداً

أحمد الرقب

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر : ٢٠٠٦/٩/٣١٤٩

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : ٢٠٠٦/٩/٢٤٩٠

الطبعة العربية - 2007

اليازوري

دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع

عمان / الأردن - شارع الملك حسين - تلفاكس: ٤٦١٤١٨٥

ص.ب ٥٢٠٦٤٦ الرمز البريدي ١١١٥٢

www.yazori.com

نقد النقد

يوسف بكار ناقداً

أحمد الرقب

اليازوري

الإهـــــداء

إلى اللذين طالما نعمت برضاهما ، انفرجت عني صغار الكروب وعظامها... أمي و أبي، إلى الذين أشد بهم أزري ، ، ، أخوتي ، إلى التي وهبها البارئ خصال الزوجة المثال، زوجتي

أحمد إبراهيم الرقب

فهرس المحتويات

الملخص

يوسف بكّار الناقد

أحمد إبراهيم عبد الرحمن الرقب

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز أعمال أحد أعلام النقد الأردنيين ممن أسهمت منجزاتهم العلمية في إثراء المكتبة العربية في غير ميدان من ميادين الأدب، فالدراسة تتناول الدكتور يوسف بكار وأعماله الإبداعية في الأدب والنقد والترجمة.

وقد جاءت الدراسة في ستة فصولٍ ومقدمة، حيث تناولتُ في الفصل الأول حياة الناقد وتكوينه الثقافي، وترجمتُ له، وتتبعتُ مسيرته العلمية والعملية ومشاركاته المحلية والعربية والعالمية وأبرز مؤلفاته.

أما الفصل الثاني فبحثتُ فيه تناول الدكتور بكار لعدد من قضايا النقد الأدبي القديم دراسةً وتحليلاً، كما كشف الفصلُ عن بعض المصطلحات النقدية القديمة التي تواءم النقد الحديث من خلال مؤلفاته النقدية.

وكان الفصل الثالث عن النقد الحديث، فتناولتُ فيه موقف الدكتور بكار من النقد الحديث والنقاد المحدثين، وأفردتُ موضوع نقد النقد، وجوانب نقدية جديدة عن طه حسين، والمناهج النقدية في عناوين مستقلة.

وتحدثت في الفصل الرابع عن نقد الدكتور بكار لعدد من الكتب الأدبية والنقدية، ارتأيت أن أقسّمها إلى: تواليف من الأدب القديم، وتواليف من الأدب الحديث إضافةً إلى نقده لعدد من الكتب المحققة، وأفردتُ الفصل

الخامس للكشف عن ملامح النقد اللغوي التي ظهرت في أعمال الدكتور بكار النقدية.

أما الفصل الأخير فكشف عن ناقدٍ مقارنٍ متمرسٍ في حقل الأدب المقارن، ولا سيما كتاباته عن الشاعر الفارسي عمر الخيام، إضافةً إلى ترجماته العديدة من الفارسية وإليها.

وانتهت الدراسة بخاتمة ذكرتُ فيها النتائج التي توصلتْ الدراسة إليها ، ثم ذُيلت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع التي أفادت منها.

الفصل الأول

حياته وتكوينه الثقافي

١.١ المقدمة:

تناول عدد من الباحثين أعلاماً أدبية أردنية بالدراسة والتحليل بهدف الكشف عن طاقاتٍ مبدعةٍ، لها حضورٌ بارزٌ على الصعيد المحلي أو العربي أو حتى العالمي، وهذه الدراسة جهدٌ متواضعٌ يدور في الفلك نفسه، وتحاول أن تكشف النقاب عن منجزات يوسف بكّار، التي تسهم بصورة أو بأخرى في رفد الحركة الأدبية والنقدية والبحثية في الأردن.

وحين نهضت لدراسة منجزات يوسف بكّار راودني شعور بأن ثمة عقليةً فكريةً كبيرةً تتوارى خلف هذا العدد الهائل من منجزاته العلمية في غير ضرب من ضروب المعرفة، وأن هذه العقلية الفكرية لا تتضح من خلال عمل من أعماله دون غيره، بل أنها جماع دراساته وأبحاثه التي امتدت على قرابة أربعة عقود من الزمان، التي أغنت المكتبة العربية والمعرفة والثقافة المعاصرة، وقد كانت هذه الإسهامات الغزيرة - التي لم تُتناول بدراسة مستقلة - من الأسباب الداعية لدراسة هذا العَلَم دراسةً شموليةً تستحق بذل الجهد لإظهار قيمة أبحاثه ودراساته العلمية، وتحديد إضافاته إلى المكتبة العربية.

ولعل عمل يوسف بكّار في حقل النقد الأدبي زمناً طويلاً كان من أول الصعوبات التي واجهتني في هذه الدراسة، لأني قبل أن أخط أية كلمة أحس بأني أمام ناقدٍ كبيرٍ يحسن القراءة ويمتلك كثيراً من المواهب، وهذا الإحساس يجعلني أبحث وأفكر كثيراً قبل الخوض في كتابة أي موضوع.

وأما الصعوبة الأخرى فهي أن يوسف بكّار عَلَمٌ من أعلام أدبنا المعاصر في مجال النقد والبحث، بما تحفظ له المكتبة العربية من مؤلفات تربو على الأربعين مؤلّفاً، ناهيك عن عشرات البحوث والدراسات، وهذه المؤلّفات والدراسات موزعة

في غير مجال من مجالات الأدب، من نقدٍ وترجمةٍ وتحريرٍ وتحقيقٍ، وهذا يحتاج إلى جهدٍ غير بسيطٍ للإحاطة بكل هذا العدد الضخم من النتاج العلمي، فكانت أعمال يوسف بكّار تجمع بين الغزارة والتنوع في الموضوعات، ولكنني استطعت التغلّب على هذه المشكلة بفضل تعاون بكّار معي، فقد التقيت به غير مرة ليدلني على مواقع مؤلفاته، ولم يبخل عليّ بالكثير منها، ولما اطمأننت على تحصيل كل ما كتب ناقدنا أو قال، بدأت الصعوبة الثالثة، فوجدت نفسي غارقاً في هذا الخضم الهائل من الإنجازات المعرفية الدقيقة في الحقل الأدبي العربي، التي تتميز كلها بسمة البحث المضني لتقصّي الحقائق بدقة، قلَّ أن نجد لها نظيراً في هذه الأيام. وكان الجدّ والمثابرة وطول الدراسة أعواني على قراءة هذه الإنجازات المعرفية الغزيرة.

أزعم أن دراستي هذه جديدة في موضوعها، وهذا لا يعدم وجود دراسات سابقة تناولت بعض إنجازات يوسف بكّار المعرفية، وتكاد تكون جميع الجهود السابقة مقتصرة على مجموعة من الدراسات جاءت تحاكم بعض أعماله الإبداعية وفق معايير شخصية غالباً، كما أنها ذات صفة جزئية، اقتصر كل منها على جانب دون الآخر، إضافةً إلى أنها تتصف بالعرض أكثر من النقد والتحليل، فقد عرض إبراهيم خليل مجموعة من كتبه، وكذلك فعل روكس بن زائد العزيزي، وتوفيق أبو الرب، و طلال محمد شاهين من سوريا، وابتسام الصفّار من العراق، وعباس عبد الحليم، وغيرهم من الكتّاب، ولا أنكر إفادتي من بعض ما جاء في هذه الكتابات، وقد أشرت إليها في المواقع التي ذُكرت فيها.

تناولتُ أعمال يوسف بكّار وفق منهجٍ وصفيٍّ تحليليّ، وكنت أحياناً أجنح إلى المنهج التاريخي للإفادة من معطى الاستقصاء فيه، فعرضت جميع أعماله، وبيّنت آراء النقاد والدارسين فيما كتب، وعمدت قليلاً إلى النقد والتحليل كلما كانت الفرصة مواتية لذلك معتمداً على مخزوني الفكري القليل، وما توافر لديّ من مراجع استندت إليها، ولم أُغرق في النقد والتحليل حتى لا أتنكب الطريق، إذ تهدف هذه الدراسة إلى إبراز أعمال يوسف بكّار الإبداعية، وجهوده المتميزة فيها.

وجاءت الدراسة في مقدمة وستة فصول وخاتمة أجملت فيها أبرز النتائج التي خلصت إليها الدراسة، ومن ثم ختمت بقائمة المصادر والمراجع التي أفدت منها.

وفي فصل الدراسة الأول المعنون بـ (حياته وتكوينه الثقافي) لم أكن معتنياً بتفاصيل حياة يوسف بكّار وسيرته بقدر ما عنيت بتتبع كل ما له صله بمصادر المعرفة التي كونت فكره النقدي وفضاءه الثقافي، وتتبعت حياته الثقافية، وعرضت بشكل موجز لنتاجه العلمي، وتطرقت لدراسته والمناصب التي شغلها والجوائز التي استحقها.

ثم تناول الفصل الثاني قضية التراث النقدي، حيث كشف عن معالجة يوسف بكّار لموضوع بناء القصيدة، وهو من موضوعات النقد العربي القديم، لكنه آثر أن يرتكز في معالجته على منهج النقد الحديث الذي ينصرف إلى رصد الآراء النقدية التي يلتقي فيها النقّاد القدماء مع المحدثين فيما يتصل ببناء القصيدة، في محاولة للبحث عن الروافد التي تشكلت منها المفاهيم النقدية الحديثة، ثم رصدتُ أهم المصطلحات النقدية الحديثة التي تستمد أصولها من التراث النقدي القديم.

أما الفصل الثالث فكان عن النقد الحديث، وقد ارتأيت أن أقسّمه إلى أقسام عدة، لكي يسهل تناوله:

أولاً: موقف يوسف بكّار من النقد والنقاد المحدثين، حيث أثبت بعض الإيجابيات للنقاد والنقد الحديث، كما سجّل كثيراً من السلبيات والمآخذ التي أخذها عليهم.

ثانياً: نقد النقد: حيث تناولت عدداً من الأعمال النقدية التي سلّط ناقدنا سهام نقده إليها، واستخلصت منها موقف يوسف بكّار ومنهجيته في مثل هذا النوع من الدراسات.

ثالثاً: جوانب نقدية جديدة عن طه حسين: حيث وضّحت من خلاله الإضافات التي أضافها ناقدنا إلى عالم طه حسين.

رابعاً: المناهج النقدية: وأثبت في هذا المقطع من الدراسة أن ناقدنا كان شمولياً في تناوله للقضايا التي درسها، ووردت على دراسة أحمد ياسين العرود الذي وصف فيها ناقدنا بأنه تاريخي المنهج، وعرضت للمناهج النقدية التي أفاد منها ناقدنا.

وتطرقت في الفصل الرابع لنقد يوسف بكّار لعدد من الكتب، وآثرت أن أقسّمها إلى: تواليف من الأدب القديم، وتواليف من الأدب الحديث، ودرست من خلالها كيفية تعامل بكّار مع هذه الكتب، وبينت منهجه وطرق تناوله لهذه الأعمال، حيث تعامل مع كل عمل بمنهجٍ خاصٍ فرضه عليه طبيعة العمل الأدبي الذي تناوله.

وكان الفصل الخامس عن النقد اللغوي، الذي كشف عن اللفتات اللغوية التي أبداها بكّار في عددٍ من الكتب المقالات والدواوين الشعرية التي تناولها بالنقد والتحليل، وتبين لي أن في كتابات بكّار عدد غير يسير من النقد اللغوي مبعثرة في أرجاء كثيرة من كتاباته.

وفي الفصل السادس والأخير تحدثت عن يوسف بكّار ناقداً مقارنياً، حيث كشف الفصل فهمه لطبيعة الدرس الأدبي المقارني، ومقدرته على تتبع عوامل التأثّر والتأثير، فقد عمل على رصد العلاقة المتبادلة والتفاعل الحضاري بين العرب والغرب من جهة، والعرب وبلاد فارس من جهةٍ أخرى، بما ينسجم و رؤيته الفكرية العامة، وإيمانه بأن بدايات الأدب المقارن عند العرب كانت شرقية شرقية، كما حاول هذا الفصل من الدراسة أن يتتبع مشروع المكتبة الخيامية، التي يسعى يوسف بكّار إلى إنشائها، حيث تضم كل ما تتعلق بالشاعر الفارسي عمر الخيام ورباعياته.

ولا يسعني في النهاية إلا أن أطلب الصفح من يوسف بكّار إذا وقعت في السهو أو الخطأ أو النسيان في تناولي لأعماله النقدية، ولعلمي أن هناك المزيد من إبداعاته لم يتسع لها المجال لأشير إليها، فما أنا إلا مجتهدٌ حاول أن يقدم شيئاً،

فإن وفقت في بعض ما قلت فيها ونعمت، وإلاّ فحسبي نصيب المجتهد وأجره، وآمل أن أكون قد وفقت فيما قمت به، والله ولي التوفيق .

٢.١ : السيرة العلمية والمكونات الثقافية(١)

هو يوسف حسين نايف بكّار ، أردني الجنسية ، ولد يوم الثاني والعشرين من آب عام اثنين وأربعين وتسعمائة وألف في قرية حدودية بين الأردن وفلسطين تدعى (جسر المجامع) وهي قرية زراعية بسيطة، ذات طبيعة جميلة، تتبع إداريا لمحافظة إربد، وقد نشأ في هذه البيئة الهادئة، وهي بيئة عادية أقرب إلى الفقر منها إلى الغنى، ولعل هذه الطبيعة الخلابة في مدينة إربد حفّزت قريحة ناقدنا للرؤى الفكرية والثقافية.

يوسف بكّار متزوج وله ولدان وبنت وهو يقيم الآن في جامعة اليرموك بإربد.

بدأ يوسف بكّار حياته العلمية من حيث يبدأ الآخرون وإن لم ينتهِ كما انتهوا، فقد عُين مدرساً للتدريس الثانوي في كلية الحسين الثانوية في عمان وذلك في عام خمسة وستين وتسعمائة وألف حتى عام سبعة وستين وتسعمائة وألف، وذلك بعد حصوله على درجة البكالوريوس في أدب اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة بغداد عام خمسة وستين وتسعمائة وألف بتقدير جيد جداً.

وبسبب تفوقه العلمي وتميزه فقد بُعث على حساب وزارة التربية والتعليم الأردنية إلى القاهرة للحصول على درجة الماجستير في الآداب — الأدب العباسي، وذلك في كلية الآداب في جامعة القاهرة عام تسعة وستين وتسعمائة وألف، إذ حصل على درجة الماجستير بتقدير جيد جداً، وفي أثناء دراسته للماجستير حصل على دبلوم الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة في معهد البحوث والدراسات العربية الحديثة في جامعة الدول العربية — القاهرة وبتقدير امتياز، وعاد بعد ذلك إلى مهنة التدريس في مدرسة سعد بن أبي وقاص في إربد ودرّس حتى عام سبعين وتسعمائة وألف.

ولم ينتهِ طموح ناقدنا عند هذه الدرجة العلمية، بل واصل شق طريقه العلمي، حيث التحق بكلية الآداب في جامعة القاهرة للحصول على درجة

الدكتوراه في الآداب – النقد الأدبي، عام اثنين وسبعين وتسعمائة وألف بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف.

وخلال دراسته أتيحت له فرصة للعمل خارج بلاده، فذهب إعارةً للتدريس في جامعة الفردوسي بمشهد الإيرانية، فعمل فيها من عام سبعين وتسعمائة وألف حتى عام ثمانية وسبعين وتسعمائة وألف واشترك في أثناء ذلك في مؤتمر الدراسات الإيرانية الثاني عام سبعين وتسعمائة وألف، كما أنه قام بمهمات علمية وبحثية خاصة في جامعة (كمبريدج) البريطانية في صيف أربعة وسبعين وتسعمائة وألف.

ومن الجدير بالذكر أن ناقدنا يتقن الفارسية والإنجليزية اتقانا جيداً، لذلك فقد قام بالاشتراك مع غلام حسين يوسفي بترجمة كتاب(قصتي مع الشعر) لنزار قباني إلى الفارسية عام سبعة وسبعين وتسعمائة وألف، ولقد نال هذا الكتاب شهرة واسعة، مما دفع ناقدنا لإصدار طبعة ثانية منه عام واحد وتسعين وتسعمائة وألف.

ومن الطبيعي أن تجربته في إيران أسهمت إسهاماً كبيراً في صقل شخصيته الثقافية، وعملت على فتح آفاق رؤى كبيرة له.

وعاد يوسف بكّار إلى أرض الوطن في عام ثمانية وسبعين وتسعمائة وألف، وكان قد نال جائزة التفوق في التدريس من جامعة الفردوسي بمشهد عن جدارة واستحقاق، ثم بدأ بالتدريس في جامعة اليرموك، وهو على رأس عمله حتى وقتنا الحاضر برتبة أستاذ، إذ ترقّى إلى رتبة أستاذ في الخامس عشر من شباط عام ثلاثة وثمانين وتسعمائة وألف.

ولقد تقلد ناقدنا مناصب عدة في مسيرة تدريسه في جامعة اليرموك، فقد عمل مديراً لمركز الدراسات الإسلامية بين عامي ثلاثة وثمانين وتسعمائة وألف وأربعة وثمانين وتسعمائة وألف، ورئيساً لهيئة تحرير مجلة أبحاث اليرموك لعدة أعوام مختلفة، وعميداً للبحث العلمي والدراسات العليا لمدة أربعة أعوام. وكان تفوقه العلمي ملازما لتفوقه الإداري، فقد عُين نائبا لرئيس جامعة اليرموك للشؤون الإدارية، وقائما بأعمال نائب رئيس الجامعة للشؤون الأكاديمية، وقائماً بأعمال

عميد كلية الآداب، فكما كان منظماً في شؤون الإدارة وأعمالها نجد أفكاره منتظمة في ثنايا مؤلفاته وأبحاثه ومقالاته الأدبية والنقدية.

وقد عرف عن بكّار الجد والمثابرة، لذلك نراه قد حصل على جائزة التفوق في البحث العلمي من جامعة اليرموك عام أربعة وثمانين وتسعمائة وألف، وشهادة تقدير من مركز الوطن العربي (رؤيا) في الإسكندرية عام تسعة وثمانين وتسعمائة وألف، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب (الدراسات الأدبية والنقدية) من وزارة الثقافة الأردنية عام أثنين وتسعين وتسعمائة وألف.

وأتيحت له إجازة تفرغ علمي عام ثلاثة وثمانين وتسعمائة وألف، فذهب إلى دولة قطر ليعمل أستاذاً في جامعة قطر حتى عام سبعة وثمانين وتسعمائة وألف، وعمل رئيساً للجنة (السينمار) كلية الإنسانيات في الجامعة بين عامي ستة وثمانين وتسعمائة وألف وسبعة وثمانين وتسعمائة وألف، وخلال هذه الفترة فقد انتسب إلى عضوية المجمع العلمي الهندي – (عليكرة) في الهند، وإلى الجمعية الدولية للأعلام في بريطانيا (International Biographical Association Cambridge U.K) والهيئة الاستشارية للبحوث والدراسات – المعهد الأمريكي للتراجم والسير (The A.B.I Raleigh ,North Carolina, U.S.A: American Biographical Institute) وكذلك عضوية رابطة الأدب الحديث في القاهرة وما زال عضواً في هذه الجمعيات والمجامع العلمية.

وفي عام أربعة وتسعين وتسعمائة وألف حصل الدكتور بكّار على إجازة تفرغ علمي أخرى. فعمل خلالها أستاذاً في جامعة آل البيت في الأردن.

وبسبب ما أبداه ناقدنا من تميّز في علمه وعمله فيبدو أن جامعة قطر حرصت على إفادة طلبتها من علمه وخبراته، لذلك فقد أمضى فيها ثلاث سنوات أخرى، منذ عام ثمانية وتسعين وتسعمائة وألف حتى عام ألفين وواحد، وانتدب ليكون عضواً في لجنة تحكيم جائزة الملك فيصل العالمية – السعودية، وهو عضو جمعية النقاد الأردنيين منذ عام تسعة وتسعين وتسعمائة وألف.

ولو أردنا الحديث عن عضوية اللجان والجمعيات والهيئات العلمية والأدبية والاستشارية لتضخم حجم هذا البحث، ويكفي الإشارة إلى أن ناقدنا عضو لأكثر من ستين جمعية ولجنة وهيئة علمية مختلفة، وعلى قدرٍ عالٍ من الأهمية.

ولعلم أصحاب الاختصاص بمكانة يوسف بكّار العلمية وقدرته على تحكيم المنتجات الأدبية والعلمية فقد أُوكلت إليه مهمة فحص الإنتاج العلمي للترقية إلى رتبتي أستاذ مشارك وأستاذ لعدد من أعضاء هيئة التدريس لأكثر من عشرين جامعة عالمية وعربية ومحلية، حيث تتطلب هذه المهمة ناقداً على درجة رفيعة من الكفاءة والموهبة والعلم والإطلاع.

ومن الجوانب الأخرى التي أسهمت في التكوين الثقافي للدكتور بكّار، عمله في تقويم البحوث التي تنشر في المجلات الأكاديمية، وبعض الأعمال الإبداعية والدراسات في رابطة الكتّاب الأردنيين، ووزارة الثقافة الأردنية، ورسائل الماجستير والدكتوراه لمجلس التعليم العالي الأردني، وتقويم الكتب العلمية للجامعات العالمية أو العربية أو الأردنية.

وكان ناقدنا دائم الحضور بالمشاركة في العديد من المؤتمرات والندوات العلمية التي تقام في غير قطر من أقطار الوطن العربي وخارجه، فقد اشترك في أكثر من خمسة وسبعين مؤتمراً وندوةً ومهرجاناً ثقافياً، وما من مؤتمر أو ندوة شارك فيها إلا ويعكس صورة مشرقة عمّا يمتلكه هذا الناقد من إمكانيات ثقافية، تدل على انغماسه في لهيب الحياة الثقافية، ومتابعته اليقظة لها . ومثل هذه الندوات تحتاج إلى الكثير من الإعداد الذهني والفكري، فضلاً عن أن نقاش العقول لقاح لها، وتثري الفكر، وتنمي الثقافة، وتحفّز على الإطلاع والمدارسة.

ولذيوع شهرته العلمية والأدبية، فقد حرصت الكثير من القنوات الإذاعية والتلفزيونية على إثراء قنواتهم بما يقدمه يوسف بكّار من علم وأدب ونقد، فقد عمل بمشاركة نصرت عبد الرحمن ومحمود الشلبي ندوة حول (الرمز والرمزية في الأدب العربي) وذلك عام تسعة وسبعين وتسعمائة وألف وبُثت على التلفزيون

الأردني، وندوة بعنوان (اللغة العربية والإبداع) بمشاركة حسين نصّار والشاعر عمر بهاء الدين الأميري، وذلك على التلفزيون القطري عام ستة وثمانين وتسعمائة وألف.

وشارك الناقد بالكثير من الندوات الإذاعية والتلفزيونية بمشاركة العديد من الشخصيات الأدبية البارزة، ونذكر على سبيل المثال: عبد الجليل عبد المهدي، وخليل الشيخ، ونصرت عبد الرحمن، ونهاد الموسى، وصلاح جرّار، والكثير من الأعلام البارزين في الساحة الأدبية، ودارت هذه الندوات حول قضايا ثقافية مختلفة وبلغ عدد هذه الندوات ثلاثين ندوة على قنوات إذاعية مختلفة، ناهيك عن اللقاءات والحوارات الصحفية، فقد أجرى ناقدنا ما يقارب العشرين حواراً ومقالةً صحفيةً في صحف ومجلات محلية وعربية وعالمية، من مثل جريدة الرياض السعودية، ومعين اليمنية، والأهالي المغربية، والمستقلة اللندنية، وجامعة السلطان قابوس العُمانية، والراية القطرية، والحوادث اللبنانية، والشعب الجزائرية، وغيرها من الصحف والمجلات.

ولعل هذه الندوات الإذاعية والتلفزيونية، والكتابة في الصحف والمجلات لعبت دوراً هاماً في إثراء الفكر الثقافي عند ناقدنا، وتكوينه الثقافي، لما تتطلبه هذه الكتابات والندوات من دراسة ومراجعة وتحليل وتطلع بعين ثاقبة إلى الأدب العربي قديمه وحديثه، وتمحيص التراث الأدبي وفحصه.

والمتتبع لحياة يوسف بكّار العلمية يلحظ أنه قد حقق قدراً كبيراً من النجاح والتقدم العلمي، وبدا اسمه يلمع ويتردد على أوراق الصحف والمجلات والإذاعات وأغلفة الكتب والأبحاث، كما بدأت شهرته تذيع في محافل الأدب، ولهذا لا نعجب من إشرافه على أكثر من ثلاثين رسالة ماجستير ودكتوراه، وناقش ما يزيد على الأربعين رسالة أخرى.

١.٣: نتاجه العلمي

يعد يوسف بكّار من الأوائل الذين شاركوا في بناء الحركة الأدبية والنقدية في الأردن، فقد بدأ الكتابة منذ منتصف الستينات في مجالات أدبية متنوعة، يمتد سناها في غير اتجاه من اتجاهات الأدب والنقد والترجمة.

ويتميز بكّار بغزارة إنتاجه الأدبي وتنوعه، فخلال مسيرة حياته أصدر ما يقارب الثلاثين كتاباً في مختلف صنوف الفكر والأدب، ولعل سبب هذا الثراء في التأليف يعود إلى شخصية ناقدنا وطبيعة تكوينها القادرة على التمحيص والنظرة الثاقبة " ومقدرته الفائقة على التقصي والتفتيش والحشد، ومحاورته المادة الغزيرة التي يتعامل معها محاورةً علميةً، وجرأته في بسط آرائه وأفكاره "(٢).

وسأعرض فيما يأتي بعض الأنشطة الأدبية التي مارسها الناقد، متمثلة بنتاجه العلمي، من خلال ما أنجز من كتب أو تحقيقات أو ترجمات، ففي عام واحد وسبعين وتسعمائة وألف أصدر كتابه (اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري) وتناول الباحث في هذا الكتاب اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، الذي يعد من أخصب العصور الأدبية غزلاً وأكثرها اتجاهات.

ويعد هذا الكتاب أول الكتب التي أفردت موضوع الغزل واتجاهاته بدراسة مستقلة تجمع شمل الموضوع وتلم أطرافه وتسبر أغواره.

وعن الأسباب التي دفعت الباحث إلى التأليف في هذا الموضوع " أن غزل القرن الثاني كان مصبّاً ومنبعاً في آن واحد، مصباً تجمعت فيه تيارات الغزل واتجاهاته السابقة، .... ومنبعا لما وجد فيه من اتجاهات جديدة لم يكن لها وجود من قبل " (٣).

ولما كشفت هذه الدراسة عن جوانب كثيرة من جوانب مجتمع القرن الثاني الهجري، فقد لقيت ترحيباً وقبولاً لدى القرّاء، وهذا دفع ناقدنا إلى إعادة طبع الكتاب في عام واحد وثمانين وتسعمائة وألف، بعد أن أعاد النظر فيه بقليل من الزيادة والحذف وإجراء بعض التغيرات، وصقل لغة الكتاب وأسلوب الكتابة فيه، وطُبع الكتاب للمرة الثالثة عام ستة وثمانين وتسعمائة وألف.

وفي عام تسعة وسبعين وتسعمائة وألف أصدر يوسف بكّار كتابه (بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث) الذي عمل فيه على تناول قضية فنية كبرى في نقدنا القديم وتتبعها، وكشف عن فهم القدماء لها، وكشف عما يتماشى منها مع النقد الحديث.

وهذا الكتاب دراسة متميزة في النقد الأدبي تقدّم به يوسف بكّار لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة، ويعالج الباحث بناء القصيدة العربية في كل البيئات والعصور، وعند الأدباء والنقاد المتعددين، حيث يوضح في مقدمة كتابه أن هذا الكتاب لا يقوم على الموازنة بين النقدين القديم والحديث في بناء القصيدة، بل يرصد كل مكان للقدماء فيها آراء وملاحظات يلتقون فيها مع المحدثين، وهو ما يحتاج بالضرورة تبيّن ما داروا حوله أو عجزوا عن تصوره من قضايا حديثة.

ونال هذا الكتاب شهرةً واسعةً، ومما يبرهن ذلك أن جامعة (جورجيا) أدرجت الفصل الخامس منه (وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث) في كتابها (النقد العربي المعاصر: مختارات) الذي يدرّس لطلبتها.

ولقي هذا الكتاب إقبالاً شديداً مما دفع الباحث إلى إصدار طبعتين أخريين منه، واحدة في عام ثلاثة وثمانين وتسعمائة وألف وهي طبعة مزيدة ومنقحة، وأخرى عام ستة وثمانين وتسعمائة وألف.

وأصدر بكّار كتابه (قراءات نقدية) في عام ثمانين وتسعمائة وألف، وهو مجموعة أبحاث ومقالات مختلفة كان قد كتبها في مجلات وصحف عربية وعالمية مختلفة، وقد رأى بكّار أن يضم هذه البحوث والمقالات بين دفتي كتاب واحد لما بينها من تشابه، فهي تدور في فلك واحد.

وعمد إلى عرض بعض الكتب التراثية العربية والإسلامية القديمة، من مثل يتيمة الدهر لأبي منصور الثعالبي، وخريدة القصر للعماد الأصفهاني، وقام بتحليلها ونقدها والالتفات إلى بعض القضايا النقدية فيها، وخصص قسماً آخر من الكتاب لعدد من المؤلَفات الأدبية، والدواوين الشعرية المعاصرة، وتناولها بالعرض والنقد والتحليل، وقد راعى في الكتاب التسلسل الزمني لما طرحه من قراءات.

ومن الطبيعي أن يلقى مثل هذا الكتاب انتشاراً وشهرةً واسعتين، لذلك أُعيد طباعته عام اثنين وثمانين وتسعمائة وألف وعام ستة وثمانين وتسعمائة وألف.

وفي عام أربعة وثمانين وتسعمائة وألف أصدر يوسف بكّار مجموعة أخرى من الكتب الثمينة، وهو كتابه (قضايا في النقد والشعر) تناول فيه بعض

القضايا في نقدنا القديم عامة وعند بعض نقادنا خاصة، ولفتات ونظرات نقدية فات جمهرة الباحثين والدارسين المعاصرين أن يلتفتوا إليها من مثل أصول عمود الشعر، وظاهرة التشخيص، والتعويض النفسي عند بشار بن برد وغيرها من القضايا النقدية.

ولما لاحظه يوسف بكّار خلال مسيرته الأكاديمية من صعوبات تواجه الطلبة من مراس مادة صعبة مثل العروض، فقد عزم على تأليف كتابه (في العروض والقافية) وذلك في العام نفسه الذي أصدر فيه كتابه (قضايا في الشعر والنقد).

ويشتمل الكتاب على تعريف برواد هذا العلم أمثال الخليل بن أحمد الفراهيدي، والأخفش، وغيرهما من أعلام هذا الفن، ثم قدّم تفسيراً لمصطلحات العروض البارزة، وعيوب القافية.

وللإقبال الشديد الذي لقيه هذا الكتاب من الطلبة والمعلمين، فقد عزم ا بكّار على إعادة طباعته عام تسعين وتسعمائة وألف، مضيفاً إليه قسماً جديداً يشمل التعريف بأوزان الموشحات والشعر المرسل والمنثور، وشعر التفعيلة وأوزانه وبحوره، وكذلك إضافة قسم آخر للأنواع الشعرية العربية التي تنوعت قوافيها مثل المسمط والمزدوج والمثلث والمربع والمخمس وغيرها، كما أعاد ترتيب البحور الشعرية ترتيباً جديداً مما يسهّل الإفادة من الكتاب.

وبتكليف من وزارة التربية والتعليم بسلطنة عُمان، فقد قام بكّار بالاشتراك مع محمود السمرة وآخرين بتأليف كتاب (الأدب العربي من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر العباسي) وذلك في عام خمسة وثمانين وتسعمائة وألف، وفيه عرض لأبرز المسائل والظواهر الأدبية التي برزت منذ العصر العباسي، ويغلب على هذا الكتاب الطابع التعليمي، لأن الهدف من كتابته هو التعليم، وتعريف الطلبة بالقضايا والظواهر الأدبية خلال هذه العصور.

ويكشف لنا كتاب (الوجه الآخر: دراسات نقدية) الذي صدر عن دار الثقافة في الدوحة عام ستة وثمانين وتسعمائة وألف عن ناقدٍ مثقفٍ، أحاط بأغلب

قضايا الشعر العربي ونقده، التي ظهرت خلال العصور الأدبية المختلفة. والكتاب هو مجموعة من الدراسات النقدية تشمل النقد الأدبي، والأدب المقارن، واللغة.

وأراد الكاتب من تأليف هذا الكتاب تقديم الوجه الآخر للقضايا النقدية التي لم يلتفت إليها الدارسون من قبل، وكشفها وإبداء رأيه فيها.

واشتغل الناقد كثيراً بكتاباتٍ حول الشاعر الفارسي عمر الخيام ورباعياته، سواء بأبحاثٍ أو كتبٍ، فقد أصدر بكّار أربعة كتب تناولت حياة الخيام وشعره وأبرز دارسيه، ففي عام ثمانية وثمانين وتسعمائة وألف أصدر كتاب (الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية) وهو من منشورات مركز الوثائق والدراسات الإنسانية بجامعة قطر. وعمد الكاتب من خلال كتابه إلى ترجمة حياة الشاعر وأفكاره، ثم التعريف برباعياته، ثم مكانة الخيام عند معاصريه، ثم تناول الكاتب بالدرس الترجمات الشعرية والترجمات النثرية والترجمات الشعبية، وقد بلغ عددها خمساً وخمسين ترجمةً.

ومما لا شك فيه أن معرفة يوسف بكّار بالفارسية وإتقانه لها قد ساعده كثيراً في إخراج هذا الكتاب في الصورة التي ظهر فيها.

وفي العام نفسه أصدر كتابين آخرين عن الخيّام وهما: (الأوهام في كتابات العرب عن الخيام) و (عمر الخيام والرباعيات في آثار الدارسين العرب) أما كتابه الأول فيهدف إلى كشف الأوهام والأخطاء التي وقعت في أثناء عملية ترجمة آثار الخيام أو ترجمة حياته، وركّز الكاتب على الأخطاء البارزة والواضحة التي لا مجال لجدل فيها، ولم يقف الكاتب عند القضايا الجدلية الشائكة المحيرة في الخيام وشعره.

وعمل الكاتب على تقسيم هذه الأخطاء إلى قسمين : قسم من الأخطاء هي أخطاء مشتركة بين غير دارسٍ وباحثٍ، والقسم الآخر هي أخطاء فردية انفرد بها أشخاص وحدهم، وهذه الأخطاء متفاوتة من كاتب لآخر .

وأما كتابه الآخر (عمر الخيام والرباعيات في آثار الدارسين العرب) فهو عبارة عن ببليوغرافيا رصد فيها الباحث ما استطاع أن يصل إليه من جهود وآثار في الخيام والرباعيات.

أما الكتاب الرابع الذي يخص فيه ناقدنا الخيام ورباعياته بالدرس فهو كتاب (رباعيات عمر الخيام: ترجمة مصطفى وهبي التل) وهو تحقيق واستخراج أصول، ودراسة لترجمة مصطفى وهبي التل للرباعيات، وجاء هذا الكتاب في طبعتين الأولى منه عام تسعين وتسعمائة وألف، والأخرى عام تسعة وتسعين وتسعمائة وألف.

وهذه الترجمات التي ترجمها مصطفى وهبي التل لم تكن بين دفتي كتاب واحد، إنما هي ترجمات تذكر عند الحديث عن قصة (عرار) مع الرباعيات، ويستشهد بها الباحثون عند الحديث عن عرار وشعره، حتى جاء كتاب يوسف بكّار – السابق الذكر- ليحقق هذه الترجمات للرباعيات ويستخرج أصولها، ويخصها بالدراسة .

ومن الجدير بالذكر أن ترجمة عرار لرباعيات الخيام هي أول ترجمة أردنية للرباعيات وثامن ترجمة عربية لها.

وكغيره من الدارسين والباحثين العرب المعاصرين، فقد لفت نظره مظاهر التجديد في الشعر العربي المعاصر، فأصدر في عام تسعين وتسعمائة وألف كتابه(من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر) الذي تناول فيه وجهاً من وجوه التجديد في الشعر العربي، حيث وقف عند شاعرين ظهرت ملامح التجديد في أشعارهم وهما: خليل مطران، ودرس قصيدته (الجنين الشهيد) وإبراهيم طوقان ودرس قصيدته (مصرع بلبل)، وأصدر بكّار طبعة أخرى من هذا الكتاب عام خمسة وتسعين وتسعمائة وألف.

ومن المعروف أن شخصية طه حسين من أكثر الشخصيات التي شغلت أقلام النقاد في هذا العصر، ووقفوا عند كل ما كتب، ولم يفتهم صغيرة ولا كبيرة من كتاباته إلا وخصوها بالدرس والتحليل والنقد، ومع كثرة هذه الكتابات وتعددها

إلا أن يوسف بكّار قد اكتشف جوانب تخطت اهتمام الدارسين والنقاد، فلذلك أصدر كتابه (أوراق نقدية جديدة عن طه حسين) وذلك عام واحد وتسعين وتسعمائة وألف.

وضم الكتاب ثلاث مقالات تدرس طه حسين من غير جانب، وهي: (خصوصية الذات ونفوذ الآخر) درس فيها تأثّر طه حسين بأستاذه (كارلو نالينو) ومقالة أخرى بعنوان (طه حسين وقضية الترجمة) أما المقالة الثالثة فبعنوان (طه حسين والأدب الفارسي).

وفي عام خمسة وتسعين وتسعمائة وألف أصدر ناقدنا كتابه (في النقد الأدبي: إضاءات وحفريات) والكتاب عبارة عن مجموعة من الأوراق والبحوث التي قدمها الباحث في عدد من المؤتمرات والندوات، منها بحثه (إحسان عباس والنقد العربي القديم) وبحثه (ناصر الدين الأسد وتحقيق الشعر) وبحثه (ترجمة تيسير السبول لرباعيات الخيام) .

والناظر إلى عنوان الكتاب يدرك أن الباحث عمل على تقسيم كتابه إلى قسمين: القسم الأول إضاءات، ويضم هذا القسم متابعاته النقدية، ومحاوراته مع بعض النقاد الذين تناولوا مؤلفاته النقدية بالنقد. وأما القسم الثاني فوصفه بالحفريات، تشبيهاً له بعالِم الآثار الذي يحفر الصخر ليستخرج النفائس من الحجارة والآثار، إلا أن الفرق هو أن ناقدنا ينبش في التراث العربي القديم، وفي الأدب المعاصر، ويتوغل ويغوص في أعماق الأدب ليخرج بنتائج جديدة تغني المكتبة العربية بما هو جديد ومفيد.

وفي عام سبعة وتسعين وتسعمائة وألف أسفرت قريحته عن ثلاثة كتب أكاديمية في ثلاثة موضوعات مختلفة، وهي كتب تعليمية صدرت عن جامعة القدس المفتوحة، فأصدر بالاشتراك مع نهاد الموسى، و صلاح جرار، و داود غطاشة كتاب (منهج قراءة النص العربي) ثم كتاب (العروض والإيقاع) بالاشتراك مع وليد سيف، وبعد ذلك كتاب (الأدب المقارن) بالاشتراك مع خليل الشيخ.

وكما ذكرنا سابقاً أن مؤلفات يوسف بكّار شملت غير جانب من جوانب الفكر العربي والفارسي، ففي عام ألفين صدر للناقد ثلاثة كتب أخرى تدل على تنوّع أفكاره وإلمامه بقضايا فكرية متنوعة وشاملة، أما الكتاب الأول فهو كتاب (الرحلة المنسية: فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية)، وتتبع في هذا الكتاب مسيرة فدوى طوقان الإبداعية: شعراً ونثراً، وذلك في أثناء فترة طفولتها، وعمد إلى إفراد شعرها في الطفولة عن أعمالها النثرية التي قامت بها في أثناء طفولتها، ثم درس هذه النصوص دراسةً تاريخيةً ونقديةً.

أما الكتاب الثاني فهو كتاب (نحن وتراث فارس) الذي جعله الناقد في قسمين: ناقش القسم الأول منه دور العرب في التراث الفارسي، وأثر الفرس في الثقافة العربية، أما القسم الآخر فيخصصه لعرض بعض النصوص المترجمة من تراث فارس.

وثالث هذه الكتب فقد صدر بتكليف من مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وكان بعنوان (عصر أبي فراس الحمداني) الذي تناول فيه عصر الحمدانيين بالدرس والمناقشة ضمن حدود أطر ثلاثة: وهي إبراز الأحداث السياسية الكبرى في ذلك العصر، ثم الوقوف على العصر الاجتماعي، وطبيعة السكان وأديانهم ومذاهبهم، وعاداتهم وتقاليدهم، أما الإطار الثالث فوقف فيه عند العصر العلمي والأدبي الذي تميّز – آنذاك- بالازدهار والتقدم.

وتقديراً من يوسف بكّار للأستاذ الباحث إحسان عباس ولإنجازاته العلمية الكثيرة ودوره في خدمة الثقافة العربية، فقد قام يوسف بكّار في عام واحد وألفين بتأليف كتاب (سادن التراث: إحسان عباس) حيث وقف فيه على جانبين من جوانب إبداعات إحسان عباس الفكرية، وهما: النقد الأدبي، وتحقيق الشعر.

وفي العام ذاته أصدرت مؤسسة اليمامة الصحفية (كتاب الرياض) الذي يحمل عنوان (العين البصيرة: قراءات نقدية) للدكتور يوسف بكّار، وقد ناقش في هذا الكتاب قضايا مختلفة شملت الأدب القديم، والشعر الحديث، والنقد الحديث، والأدب المقارن، ويتشكّل هذا الكتاب من بحوث ومقالات كتبها

المؤلف ما بين عامي ستة وتسعين وثمانية وتسعين وتسعمائة وألف بعدما أعاد النظر فيها، وأضاف أو عدّل أو حذف ضمن ما استجد من علوم.

ونتيجة اشتغال بكّار في الترجمة من الفارسية إلى العربية وبالعكس، فقد لاحظ كثيراً من المزالق والأخطاء التي يقع فيها المترجمون، أو يحتمل أن يقعوا فيها، وذلك " لما بين اللغتين من تداخل واقتراض لغوي، تتغير فيه معاني كثير من الألفاظ ودلالاتها في اللغة الأخرى " (٤) لذلك فقد أصدر كتابه (الترجمة الأدبية: إشكالات ومزالق) وذلك عام واحد وألفين، وجاء الكتاب في خمسة فصول: تناول في الفصل الأول مشكلات الترجمة الأدبية، ومن جنايات الترجمة على التراكيب العربية الفصيحة في الفصل الثاني، أما الفصل الثالث فقد درس فيه مزالق الترجمة بين العربية والفارسية، ثم عرض في الفصل الرابع أهم إشكاليات ترجمات رباعيات عمر الخيام، وخص الفصل الخامس للحديث عن مصطفى وهبي التل المترجم.

واستكمالاً لمشروع بكّار الذي يطمح إلى تشكيل مكتبة عربية خياميّة، فقد قام بتأليف كتابه (جماعة الديوان وعمر الخيام) الذي يعد من الدراسات المقارنة الذي كتب فيه عن عمر الخيام وأقطاب مدرسة الديوان الثلاث: العقاد وشكري والمازني، وتميّز هذا الكتاب عن غيره من الكتب بأنه من الدراسات القليلة التي انتبهت إلى حقل مهم من حقول الأدب العربي المقارن الذي لم ينل حظه من العناية والاهتمام، وهو الدراسات المقارنة بين الأدب العربي وآداب الشعوب الإسلامية. وكشف الباحث في هذا الكتاب عن مظاهر التأثير والتأثر بين أقطاب مدرسة الديوان وعمر الخيام.

وفي عام أربعة وألفين أصدر ثلاثة كتب جديدة، وهي عبارة عن دراسة ومختارات لعدد من الشعراء العرب وهم: (فدوى طوقان) و (عبد الله الفيصل) و (عبد المنعم الرفاعي).

وإضافةً إلى كل ما سبق من مؤلفات، فقد ساهم بإعداد مجموعة من التحقيقات سواء في أبحاث أم كتب مستقلة، فقد حقق قصيدة الناشئ الأكبر في

مدح النبي - صلى الله عليه وسلم - ونسبه، ونشر هذا البحث في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني عام تسعة وسبعين وتسعمائة وألف.

وفي عام ثمانين وتسعمائة وألف أصدر كتابه (شعر ربيعة الرقي: جمع وتحقيق ودراسة) وأعاد النظر في الكتاب فجاء بطبعة مزيدة ومنقحة منه وذلك في عام أربعة وثمانين وتسعمائة وألف.

وكذلك جمع أشعار زياد الأعجم وحققها وذلك في كتابه (شعر زياد الأعجم: جمع وتحقيق ودراسة) الذي جاء بطبعتين عام ثلاثة وثمانين وتسعمائة وألف، وبعد عام من إصدار كتابه السابق قام ناقدنا بتحقيق أشعار إسماعيل بن يسار في كتابه (شعر إسماعيل بن يسار النسائي: جمع وتحقيق ودراسة).

ونلاحظ أن الكتب الثلاثة المحققة هي تحقيق لأشعار شعراء مغمورين، ولا يخفى على أحد حجم المصاعب والعقبات التي يتطلبها استخراج مثل هذه الأشعار من مظانها وتحقيقها.

وبعد هذا العرض السريع لمؤلفات يوسف بكّار العلمية، نجد أنها قد تشعبت في غير مجال من مجالات الأدب، فمنها ما درس التراث العربي القديم، وأخري في الأدب الحديث، وثالثة في علم العروض والقافية، ورابعة في النقد الأدبي وخامسة في الأدب المقارن، وأخرى في الترجمات الأدبية. إضافةً إلى هذا التنوع في الموضوعات فإننا نلحظ غزارة في إبداعاته، فلا يكاد أن يمر عام إلا ويغني المكتبة العربية بمؤلَف من المؤلفات القيمة، وهذا يجعلنا ندرك أننا أمام ناقدٍ يحظى بمكانة علمية ويمتلك أفكاراً ورؤىً نيرة.

الفصل الثاني

التراث النقدي

١.٢ نظرة عامة في بناء القصيدة:

كثيرة هي الدراسات التي عنيت بدراسة التراث العربي القديم، وتناولت قضاياه بالنقد والتحليل، ولكننا قلما نجد دراسة تقتصر على موضوع محدد، تستقصي القضية المراد دراستها من جوانبها المختلفة، لتخرج بآراء ورؤى جديدة تغني الأدب العربي، ولا تتعصب للقديم أو عليه بل تعطي كل ذي حقٍ حقه.

ومن الدراسات العربية التي أنصفت التراث النقدي القديم، ما جاء به يوسف بكّار في كتابه: (بناء القصيدة العربية القديمة في ضوء النقد الحديث) الذي رصد فيه قضية فنية كبرى في نقدنا القديم، ألا وهي قضية بناء القصيدة.

وقد أخذ على نفسه أن يناقش القضية بكل موضوعية دون أي تعصّب لأن "التعصب لتراثنا أو عليه ينبغي أن لا يكون عشوائياً، وأن إنصافه لا يتسنى إلا بدراسات علمية منصفة، لا تتعصب أو تتحاز، بل ترصد كل الظواهر بمحاسنها وعيوبها... "(٥).

والناظر إلى قائمة المصادر والمراجع التي اتكأت الدراسة عليها، يجدها قد اشتملت على جل المصادر والمراجع التي تتعلق بموضوع الدراسة، فقد عاد إلى ما يقارب ثلاثمائة دراسة قديمة وحديثة، إضافةً إلى العديد من الدراسات الغربية والفارسية. والباحث في رفوف المكتبة العربية يجد مراجعها لا تتجاوز هذا العدد الذي استقصاه لإغناء دراسته.

وقام بكّار برصد كل آراء النقاد القدماء وملاحظاتهم في بناء القصيدة العربية، وما يلتقي معها من ملاحظ النقاد المحدثين، لا للموازنة بين النقدين :القديم والحديث، بل لتبيان فهم القدماء لبناء القصيدة ومنهجهم فيها، لا للحكم عليه، بل للكشف عمّا يتماشى مع النقد الحديث. ولم يكتفِ ناقدنا برصد المسائل كما هي بصرف النظر عن صوابها أو خطئها، أو أنها تتواءم مع المفاهيم

النقدية الحديثة، بل اعتمد إلى النهج النقدي الذي يوضح الخطأ من الصواب، وأحياناً يجعل الشعر حَكَماً في بعض القضايا التي يرى عجز النقاد القدماء عن فهمها، وتقصيرهم في رصدها واستقرائها، وأنكر على بعض المحدثين تقريب القضايا النقدية القديمة من المفاهيم الحديثة بشتى الوسائل والأساليب.(٦)

ولدى العودة إلى هذا الكتاب يلحظ القارئ أنه بحثٌ في النقد الأدبي تقدّم به المؤلف لنيل درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة.

وبدأ الكتاب بمقدمة لدراسة القصيدة العربية، ناقش فيها آراء النقاد، وأشاد بما رآه صواباً، ونبّه على ما وقعوا فيه من إغفال، ثم جعل الكتاب في أربعة فصول، وأنهاه بخاتمة خلص منها إلى النتائج التي توصّل إليها البحث.

وكانت صناعة الشعر موضوع الفصل الأول من الدراسة، الذي رأى فيه أن العرب لم يعرفوا اصطلاح صناعة الشعر قبل عمر بن الخطاب – رضي الله عنه- الذي روي عنه " خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته" (٧)

كما بيّن أن إلحاح العرب على الموهبة الشعرية وتأكيدهم لأهميتها، وعدم إغفالهم دواعي الشعر وبواعثه ومحركاته، التي لا تختلف من شاعرٍ لآخر، وتحدثهم عن وقت النظم، وتفضيلهم أوقاتاً دون أن يحددوها، هي من المسائل التي تتفق إلى حد كبير مع ما جاء به النقد الحديث.

وتناول الفصل الثاني أركان القصيدة العربية، حيث درس اللفظ والمعنى، حيث إن النقاد القدامى انقسموا إلى فئات خمس في هذه القضية، وعرض للغة الشعر ولغة النثر عند العرب، وبيّن أن للشعر لغة وللنثر لغة مختلفة، ثم انتقل إلى أسلوب القصيدة، فيقول إن النقاد العرب عرّفوا الأسلوب تعريفاً لا يختلف عن تعريفات المعاصرين في شيء، كما تطرق إلى موسيقى الشعر، فذكر الوزن واختياره، وبيّن أن النقاد القدامى اهتموا بشروط معينة في الوزن، وتكلم عن القافية والصلة بينها وبين موضوع القصيدة، موضحاً أن النقاد القدامى اهتموا بالقافية كثيراً وطالبوا الشعراء بتحسينها.

وعرض في الفصل الثالث إلى أركان القصيدة العربية : المطلع، ومقدمة القصيدة، والمقطع، وأبدى بعض الملاحظات مثل الاهتمام بالمتلقي، متطرقاً إلى طول القصيدة أو العمل الأدبي عامةً، ورأى أن القدامى غاب عنهم الالتفات إلى العلاقة بين مقدرة الشاعر وطول القصيدة، والذين أدركوا ذلك كانوا متأثرين بأرسطو .

أما الفصل الرابع والأخير، فقد درس فيه وحدة القصيدة العربية، ورأى أن مفهوم الوحدة اليوناني قد تسرّب إلى النقد العربي القديم، وإن أقرب القدماء لفهم الوحدة هو الحاتمي، الذي عرف وحدة العمل عند أرسطو وكان فهمه سطحياً، ولم يهمل ناقدنا حازم القرطاجني الذي نعته بأنه أكثر القدماء كلاماً في الوحدة، ومع ذلك فالوحدة عنده ليست عضوية، إنما هي تسلسلية منطقية، ثم بيّن بكّار أن الشعر العربي القديم فيه أمثلة كثيرة على الوحدة العضوية، مستشهداً بعدد من القصائد القديمة، وهذا يدحض افتراءات منكري الوحدة في الشعر العربي القديم، ولا سيما النظريات الغربية الحديثة.

ويبدو أن بكّار كان حريصاً على إعادة النظر في تراثنا النقدي وتقويمه، ولا يكون ذلك بالاتكاء على ما قاله النقد وحسب، وإنما بالاتكاء على مخزون العرب من الشعر – كما أسلفنا الذكر – وتحليله واستنطاقه، لأن بين أبياته غير ما قضية نقدية ربما غابت عن النقاد القدماء والمحدثين.

ومن الواضح أن القضية التي طرحها لا تعدم وجود إشارات وانعطافات إلى بعض أجزائها بين ثنايا المؤلفات التي تدرس موضوعات الأدب والنقد عامة، وما يتعلق منها بوحدة القصيدة. واللفظ والمعنى خاصة، إلا أنه تميّز في جمع أشتات قضيته بين دفتي كتاب واحد، وفي ذلك يقول حسين نصّار: " والموضوع بكْر...قد ينازع قرّاء فيؤكدون أن أجزاء كثيرة منه قد دُرست من قبل، لكنني أزعم أنّ أحداً من قبل لم يعتبر كل المسائل التي يشتمل عليها هذا الكتاب موضوعاً واحداً مترابطا ومتكاملاً..."(٨)

وبنى بكّار كتابه – بناء القصيدة - على فكرة تتبع القصيدة العربية عبر القرون المتلاحقة، موضحاً التقليد والتجديد في كل عصر، ولدى كل ناقد أو اتجاه، رابطاً بعض المفاهيم القديمة بمفاهيم حديثة، لذا كان لا بد له من مدخل لدراسة القصيدة في النقد العربي القديم، وملاحظات النقد القديم حول القصيدة، وبيّن من خلال مدخله أن النقد في العصر الجاهلي أهمل دراسة بناء القصيدة " وليس فيه ما يمت لها بصلة " (٩) ، وأما النقاد في العصور المتلاحقة فلم تشغلهم هذه القضية كثيراً في كتاباتهم.

وأنكر على من يقول من المحدثين أن النقاد القدامى قد درسوا القصيدة في بنائها ونظمها دراسةً كاملةً وافيةً، فيرفض ما يقوله عبد الرحمن ياغي بأن ابن رشيق " قد تناول القصيدة العربية ودرسها دراسةً تفصيليةً، وأخضعها لأصول منهجية، وعرض لأجزائها من زوايا متعددة فنية وتاريخية ونفسية " (١٠) .

ومع أن ابن رشيق قد عرض لكيفية نظم القصيدة، وله وقفات جيدة في ذلك إلا أنه " لا يتناول مذهباً بعينه في الشعر ولا مذاهب، وإنما هو مجموعة من الأبواب والفصول يلخص فيها ابن رشيق بعض الملاحظات التي سبقته عند النقاد، كما يلخص فنون البديع وما قيل في الأوزان والقوافي وموضوعات الشعر ومعانيه " (١١).

وبعد مناقشة ما جاء من آراء حول ابن رشيق في بناء القصيدة، رفض بكّار أن يكون القاضي الجرجاني قد نظر إلى بناء القصيدة باعتبارها كلاً متكاملاً، وهذا بخلاف ما يراه عز الدين إسماعيل الذي لا ينكر " إن هناك من نظر إلى القصيدة من حيث هي كل ... فهذا يعني أن الجرجاني كان ينظر إلى القصيدة من حيث هي أجزاء متماسكة لها بداية ونهاية " (١٢)

وبعد ذلك خلص الناقد إلى مجموعة من الأسباب التي أدت بالنقد القديم إلى عدم الالتفات الكامل والدقيق إلى بعض القضايا الفنية المهمة في بناء القصيدة، وذلك لانشغال النقاد بقضايا كبرى ومهمة من مثل " اهتمام النقاد بخدمة الأغراض

الدينيـة، وخاصـة قـضية إعجـاز القـرآن الكـريم أكثـر مـن الاهتمـام بـالنواحي الفنيةوالأدبية " (١٣).

وهذا ما يؤكده زغلول سلام بقوله: فقد " تحوّل النقد إلى خدمة الأغراض الدينية الإسلامية، أكثر من خدمة الأدب العربي ... " (١٤).

كما كانت قضية السرقات أيضاً من القضايا التي نالت الكثير من عناية النقـاد، خاصـة في القـرنين الثالـث والرابـع الهجـري، إضـافةً إلى قـضية القـديم والحديث (١٥).

وخلاصة الحديث أن ناقدنا أراد أن يثبت أن النقاد القدامى لم يلتفتوا إلى قضية بناء القصيدة العربية بشكل مقنع، وذلك من خلال عرضه لمجموعة من أقوال القدامى، ومع ذلك فقد عرض لمجموعة من الكتب التي تناولت موضوعات محددة ضمن قضية بناء القصيدة العربية. ولا سيما كتابي الوساطة، والموازنة، فقد تعرض كلا الكتابين إلى جزء من بناء القصيدة، يقول الآمدي: " ولكنني أوازن بين قصيدتين في شعرهما، إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة " (١٦).

ويعقب على هذا النص بأن الوزن والقافية والمعاني ليست كل شيء في بناء القصيدة عند المعاصرين، مخالفاً في ذلك أستاذه حسين نصار الذي يرى أن الموازنة دارت حول بناء القصيدة عندهما (أي البحتري وأبو تمام) (١٧).

لكنه اتفق ورأي طه حسين الذي يقول: " إنكم لا تجدون أحداً من هؤلاء النقاد ينقدون القصيدة من حيث هي قصيدة، فهم إذا قرأوا أجمل قصائد أبي تمام والمتنبي والبحتري لا ينظرون إليها جملةً، كيف استقامت ألفاظها ومعانيها وأسلوبها، إنما يقفون عند البيت والبيتين... " (١٨).

ويبدو أن النقاد القدامى لم يعنوا بدراسة بناء القصيدة دراسةً دقيقةً، إنما " انشغل الأول بمسائل الخصومة والوساطة (القاضي الجرجاني) وانهمك الآخر بقضايا الموازنة (الآمدي) " (١٩).

ثم تطرق بكّار إلى تعريف القصيدة، فبدأ بذكر مجموعة من تعريفات النقاد الأجانب لها، ولعل ذلك ليميزهم عن النقاد العرب في هذا المجال، فعرض لتعريف (كولردج) و(ريتشاردز)، ولم يكن له تعقيبٌ على ما قالوا من تعريفات، وإنما اكتفى بعرضها كما هي، وذكر أن النقد العربي القديم لم يأتِ بتعريف شامل للقصيدة، وإنما اكتفى بالأصول والمعاني التي حددها اللغويون، واحتوتها معاجم اللغة، فالقدماء جميعهم درسوا القصيدة على أنها مشتقة من القصيد، وهو ما تمّ شطر أبياته أو شطر أبنيته [٢٠].

ثم رأى أن القدماء فضّلوا القديم عامة، والقصيدة القديمة خاصة، مستشهداً في ذلك بوصية الشاعر أبي تمام للبحتري، حيث يقول: " وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنه العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله " [٢١]، لكن شوقي ضيف يرى أن حب النقاد القدماء للقديم كان بسبب جهلهم بالثقافة الحديثة وعدم صلتهم بها [٢٢].

وكان من نتيجة قصر القدماء اهتمامهم على الشعراء الجاهليين والإسلاميين أن ألزموا الشعر العربي كله أخص خصائص الشعر الجاهلي، وفرضوا على الشعراء معاني الأقدمين وصورهم وتشبيهاتهم.[٢٣]، وبهذا يكون النقد العربي قد وضع النقاد والشعراء جميعاً في مأزق لإلزامهم بنهج القصيدة القديمة[٢٤].

وأجمع النقاد المحدثون أن " القدماء وأئمة اللغة والأدب قصروا العقول على تقليد الشعر القديم في الطريقة والأسلوب والصناعة، وحتى الأفكار والموضوعات، ولم يحاول أحد من النقاد الانحراف عن هذا الطريق "[٢٥].

وبعد أن اطمأن إلى مناقشة القصيدة العربية في النقد العربي القديم، انعطف إلى القصيدة الفارسية، ورأى أن مفهوم الفرس للقصيدة وبنائها لا يكاد يختلف عن مفهوم النقد العربي القديم إلا في تفريعات يسيرة، وفروق طفيفة في جزيئات قليلة.[٢٦]

٢.٢ بنيان متكامل لبنية القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث:

لعل من أهم ما تمتاز به القصيدة العربية القديمة، هو تكوينها من عدة أبيات وكل بيت منها يقسم إلى شطرين، وينتظمها غالباً وزن واحد وقافية واحدة.

ويبدو أن بداية نشأة القصيدة العربية كانت تتضمن موضوعاً واحداً، كالفخر أو الغزل أو الحماسة، حيث كانت مثل هذه الموضوعات تطبع الشعر القديم بطابعها. ثم أخذت هذه الموضوعات تتطور وتتنوع، فاشتملت على الغزل وبكاء الأطلال، والنسيب ووصف الرحلة، ثم إلى الموضوع الرئيسي وهو غالباً المدح.

ومن الطبيعي ألاّ يكون مثل هذا التطور الذي طرأ على القصيدة العربية قد تمّ دفعة واحدة، وإنما مرّ بمراحل وفترات زمنية، حيث رافق تطور المواضيع تطوراً فنياً شمل الصياغة والتشكيل، وقد التفت إلى هذا التطور بعض النقاد القدماء حيث ربط أكثرهم هذا التطور بعوامل بيئية أو نفسية، ترجع إلى طبائع أهلها.

وعلى أية حال، فقد كانت القصائد القديمة تتسم ببناء فني أصبح – فيما بعد- تقليداً فنياً يحتذيه كثير من الشعراء، سواء أكانوا جاهليين أم إسلاميين أم محدثين، ومع ذلك لا يمكننا الجزم بأن هذا البناء الفني كان سمةً غالبةً على نهج القصيدة العربية، ولم يكن سمة عامة[٢٧].

وحاول يوسف بكّار أن يتتبع خيوط هذه القضية، وتتبع التطور الذي حدث في بنية القصيدة العربية، وربط بعض المصطلحات النقدية القديمة بمصطلحات حديثة. وسأحاول فيما يأتي بيان آراء بكّار في مختلف خيوط هذه القضية، مناقشاً وداعماً أو معارضاً، وذلك استناداً إلى ما توافر لدي من مراجع ومصادر، وذلك ضمن المحاور الآتية:

١.٢.٢- في الشعر والشاعر:

حشد بكّار مجموعةً من القضايا ضمن هذا الإطار، فقد ناقش صناعة الشعر، وبيّن أن أرسطوطاليس أول من استخدم هذا المصطلح قبل عمر بن الخطاب – رضي الله عنه- الذي روي عنه: " خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين

يدي حاجته " (٢٨). وتتبع هذا المصطلح في آثار النقاد القدامى، فقد استعمله ابن سلام الجمحي الذي قال: " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات... "(٢٩)، وشاع هذا الاستعمال عند الجاحظ(٣٠)، وقدامة بن جعفر(٣١)، والقاضي الجرجاني(٣٢)، وابن شهيد الأندلسي(٣٣)، وابن خلدون(٣٤) والكثير من النقاد الآخرين.

وذهب بكّار إلى أن مفهوم الصناعة عند أكثر النقاد القدامى قد يقابل مفهوم اصطلاح (فن) المعاصر - كما سنبين لاحقاً - ويجد كلام بكّار دعمه في كلام ناقد آخر سبقه إلى هذه الفكرة، حيث علل بدوي طبانه ذلك بأن كلاً منهما– الصناعة والفن – تفيد معنى المهارة والتفنن (٣٥)

بيد أنه قد فاته أن يفرق بين مفهومي الصنعة والصناعة، ولعل ذلك يرجع إلى أن النقاد القدامى استخدموا كلمة صنعة بمعنيين مختلفين، فقصدوا به التفنن في التعبير والصياغة(٣٦)، كما أطلقوا المصطلح على البديع ومحسناته اللفظية والمعنوية(٣٧) وإذا رجعنا إلى اللفظتين – صنعة وصناعة – وجدنا ثمة صلة قريبة في المعنى، فكلمة صناعة تطلق على العمل الأدبي، لأنها مصدر صناعي على وزن فعالة، أما كلمة صنعة فهي مصدر على وزن فعلة، لذا فهي تطلق على طريقة صياغة العمل الأدبي.

وناقش الناقد قضية الموهبة الشعرية وبيّن أن النقدين: القديم والحديث اتفقا في النظرة إلى الموهبة الشعرية، فقد كان بشر بن المعتمر من أوائل القائلين بالطبع والموهبة، وتأكيداً لهما، (٣٨) وقال الجاحظ بتعدد الطبائع(٣٩)، وابن قتيبة الذي تحدث عن اختلاف الطبع في الشعراء أنفسهم(٤٠).

وأكثر ما تتضح المسألة عند القاضي الجرجاني، وذلك في قوله: " إن الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادةً له، وقوة لكل واحد من أسبابه ... وقد كان القوم (أي الشعراء) يختلفون في ذلك وتتباين فيه (أي الشعر) أحوالهم، فيرقّ شعر أحدهم ويصعب شعر الآخر، ويسهل

لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق"(41).

وعقّب ناقدنا على أن مفهوم الطبع عند القاضي الجرجاني لا يخرج عن مفهوم الاستعداد الفني المركوز في الإنسان الذي يعرّفه علم النفس بأنه: " مجموعة الخصال النفسية التي تهيئ كل إنسان إلى مزاولة عمل ما في الحياة بإحسان وإتقان، وهو القوة التي تيسّر لمن وجدت فيه السبيل الذي تهيئه له طبيعته"(42).

ودافع بكّار عن النقاد القدامى في أنهم لم يغفلوا الأسس المكتسبة، فيقول الأصمعي:إن الشاعر لا يصير فحلاً " حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ "(43).

وكان ابن رشيق أكثر النقاد إحاطة بأدوات الشاعر وأسس إطاره الشعري من نحو ولغة وفقه وأخبار وحساب وفريضة وحفظ الشعر ومعرفة الأنساب وأيام العرب"(44).

وخلص بعد ذلك إلى أن ما نجده في نقدنا العربي الحديث لا يخرج عمّا هو عليه في نقدنا القديم، وهذا ما تقوله نازك الملائكة:" إن الدراسة في ذاتها لا تستطيع أن تخلق الشاعر، لأن الشعر موهبة وفطرة منفصلة عن الدراسة، غير أن الموهوب لا يستطيع أن يكمل شعرياً من دون دراسة "(45)

أما عن بواعث الشعر ومحركاته، فبين بكّار أن العرب جعلوا دوافع الشعر "النواحي النفسية وربطها بنظم الشعر الذي لا ينبعث إلا عن إحساس، ولا يصدر إلا عن عاطفة ووجدان "(46).

"وكان حازم القرطاجني أكثر القدماء تفصيلاً في المسائل المتعلقة بما يشترط في الشاعر، فهو يرى أن الشعر لا يتأتى نظمه على أحسن وجه إلا بحصول ثلاثة أشياء، هي: المهيئات والأدوات والبواعث" (47).

كما بيّن ناقدنا أن الدواعي والبواعث تختلف من شاعر لآخر، وتختلف حسب الزمان والمكان، وضرب أمثلة على شعراء قدماء وشعراء محدثين، فعلى سبيل المثال قيل عن جرير إنه كان يصنع قصائده ليلاً، فيشغّل سراجه ويعتزل،

وكان يضطجع ويغطي رأسه حتى يخلو بنفسه، أما أبو نواس وأبو العتاهية فيستعينان بالشراب[٤٨] ، أما المحدثون فكان خليل مردم - على سبيل المثال- يشترط الانفراد والهدوء[٤٩]، كما كان أحمد رامي ينظم في حجرة خاصة، حين كان يشعر أنه مستيقظ والناس نيام.[٥٠]

والحقيقة أن محركات الشعر وأوقاته تختلف حسب الزمان والمكان والمبدع نفسه، سواء في الشعر القديم أم الحديث، ولا توجد قاعدة ثابتة تضبط ذلك.[٥١]

وأنكر ناقدنا على من يقول" أن الإبداع الفني عملية معقدة، واكتفى القدماء بنسبتها إلى الشياطين والآلهة "[٥٢]، وأثبت أن النقاد القدماء والمحدثين يقولان بصعوبة نظم الشعر وإنشاء القصائد، فقال ابن رشيق: "عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر"[٥٣]، ويقول الأصمعي:"قول الشعر أشد من قضم الحجارة على من يعلمه"[٥٤] .

وهذا ليس ببعيد عن أبعاد النقد الحديث، الذي يرى أن الشعر صعب لأنه يصور صراعاً كاملاً بين الشاعر والمؤثرات التي تثيره للإبداع، وبين أوزان الشعر وكلماته الذي يصعب فيها هذا الصراع[٥٥].

وعن عملية خلق القصيدة فيذهب إلى أن عملية خلق القصيدة تمر في مراحل، كما يقول ابن طباطبا " فإذا أراد الشاعر بناء القصيدة، فحص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني "[٥٦]، وأثبت بعد ذلك قولاً شبيهاً بذلك لأبي هلال العسكري، وآخر لابن رشيق القيرواني، وآخر لابن خلدون، ولاحظ، أن هذه النصوص تفتقد الإشارة إلى مصطلح (الإلهام) أو ما يشير إلى معناه أو مفهومه .

وربط ناقدنا ذلك بالنقد الحديث ربطاً طريفاً، وذلك أن من النقاد المحدثين من يُظهر عدم اهتمام بالإلهام، فيقول وليم موريس: " ليس هناك شيءٌ اسمه الإلهام والمسألة مسألة صناعة لا غير "[٥٧].

ويقول محمد مندور: " أنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحي والعبقرية، وإنما أعرف التثقيف وإبداع الصناعة، ونقد ما نكتب، والجهد وطول المراس "(٥٨)

أما ناقدنا فيرى " أن القصيدة ليست كلها إلهاماً وليس الإلهام انتظاراً لهبة الوحي، أو شيئاً خارجياً يتلقاه الشاعر والمبدع كما يتلقى الهبة، بل لا بدّ له من تربة ينمو فيها، وفترة تحضير تسبقه "(٥٩).

وتحدث الناقد عن أنواع القصائد فقال: " القصائد على نوعين: قصائد آنية وهي بنت ساعتها وحينها، وقصائد ذات موضوعات وتجارب تختمر في الذهن ويبقى مركوزة فيه إلى أن يحين وقت ولادتها "(٦٠)

وبعدها ناقش مراحل إنشاء القصيدة فقال إن في النقد المعاصر اتجاهين: الأول يرى أن القصيدة تنشأ دفعة واحدة، والآخر يقول إنها تنشأ على مراحل، بينما جعل النقد القديم القصيدة على مراحل، فهناك الإعداد والتفكير، ثم الشروع في النظم، ثم التأليف والتنسيق، وأخيراً التنقيح، وبيّن أهمية التنقيح خاصة، وخلص إلى أن النقد العربي القديم يلتقي مع النقد الحديث بأحد اتجاهاته، الذي يقول بالمرحلية في الإبداع(٦١).

ونلحظ أنه عمل على تتبع القضايا التي تتعلق بالشعر والشاعر، رابطاً بعض المصطلحات النقدية القديمة بمصطلحات حديثة، وحشد عدداً كبيراً من الأدلة والبراهين للتدليل على ما ذهب إليه من آراء.

٢,٢,٢ - أركان القصيدة:

ناقش بكّار في دراسته أركان القصيدة: اللفظ والمعنى واللغة والأسلوب والموسيقى، وبيّن أن النقاد قد تفاوتوا في قضية اللفظ والمعنى، وتعددت مذاهبهم، وقد عمل على تقسيمهم إلى فئاتٍ خمس:(٦٢)

فالفئة الأولى لا تركز على المعنى، لكنها لا تهتم باللفظ وحده، وجعل الجاحظ على رأس هذه الفئة، وقد أدرك أن هناك فريقاً أساء فهم الجاحظ في قوله:" والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء،

وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإن الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير "[٦٣]. وأورد ناقدنا دليلاً على عدم إهمال الجاحظ للمعنى من أقوال القدماء أنفسهم، وذلك أن عبد القاهر الجرجاني بيّن أن الناس لم يفهموا ما ذهب إليه الجاحظ فهماً دقيقاً.[٦٤]

وفاته القول بأن الجاحظ نفسه ذكر قيمة اللفظ صراحةً، وذلك في إصراره أن الشعر لا يترجم، فاستعصاؤه على الترجمة هو سرٌّ من أسرار اللفظ، يقول الجاحظ:" ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب..."[٦٥].

أما الفئة الثانية، فتقول بالترابط التام بين اللفظ والمعنى، وكان عبد القاهر الجرجاني أكبر ممثلي هذه الفئة، وأكثرهم فهماً، ولا يكاد يختلف عن فهم النقد الحديث في شيء، وربما بحثه في إعجاز القرآن الكريم قاده إلى ذلك، فكان انتباهه إلى أهمية البناء والتركيب الذي لا يكون إلاّ في اللفظ والمعنى معاً. وهذا ما يؤكده شكري عياد بقوله:" فعبد القاهر إذاً - بعد أن قرر أن الألفاظ لا تنفك عن المعاني، وأنه من الخطأ تصوّر بلاغة أو فصاحة في اللفظ من حيث هو صوت مسموع – قد ربط بين اللفظ والمعنى في الشعر ربطاً أحكم، حين جعلها بمنزلة المادة، والصورة بمنزلة الجسد والروح "[٦٦].

وربط ناقدنا مفهوم عبد القاهر الجرجاني للفظ والمعنى بمفهومه في النقد الحديث، حيث يقول (كروتشه): " إن المضمون والصورة يجب أن يُميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، لأن النسبة بينهما هي وحدها الفنية، أعني الوحدة..."[٦٧].

والفئة الثالثة هي فئة تنتصر للمعنى، لكن بعض أتباعها لا يسقط اللفظ من حسابه، فقد كان المرزوقي يوجب الفضل للمعنى في أكثر الأحوال، يقول:" فلما...كان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى "[٦٨].

وكان ابن الأثير من النقاد الذين لم يهملوا الاهتمام بالألفاظ بجانب الاهتمام بالمعاني، إذ يقول: "الأشعار البارعة لم تُعمل لإفهام المعاني فقط، لأنه لو قُصد بها الإفهام فقط لكان الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد في الإفهام، وإنما عملت الأشعار لأجل الإتيان ببداعة اللفظ وإحكام صنعته، ولسنا نعني بذلك أن يجعل المؤلف همته مقصورة على تجويد الألفاظ، ويهمل المعاني المنوطة تحتها، وإنما المعنى به أن تكون المعاني المقصورة ذات ألفاظ حسنة رائقة "(٦٩)

أما الفئة الرابعة فهي فئة متناقضة مترددة ويمثلها بجدارة أبو هلال العسكري، وقد يكون نقله عن سابقيه وعدم إتباع مذهب بعينه هو سبب حيرته وتردده(٧٠)، ويظهر تردد العسكري بقوله: "ولا خير فيما أُجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه على وضوح المغزى، وظهور القصد "(٧١) ثم يعدل عن رأيه السابق بترديد مفهوم الجاحظ، وتفضيله الألفاظ على المعاني "وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه"(٧٢).

أما الفئة الخامسة فهي فئة تفصل بين اللفظ والمعنى فصلاً لا يبين منه ترجيح لإحدهما على الآخر، ورأس هذه الفئة ابن قتيبة، حيث يقسّم الشعر إلى أربعة أضرب:(٧٣)

١- ضرب حسن لفظه وجاد معناه.

٢- ضرب حسن لفظه وجاد، فإذا فتشته لم تجد فائدة في المعنى.

٣- ضرب جاد معناه وقصّرت ألفاظه.

٤- ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه.

ويرى ناقدنا أن تقسيمات ابن قتيبة تمنعنا من أن نرجح بأي الأمرين كان اهتمامه أكثر، لكننا نستطيع أن نفهم ما قصد إليه من حقيقتهما فهماً يؤكد إنفصالهما عنده.

وأرى أن في عدم استعمال ابن قتيبة لفظتين حاسمتين في عملية التقسيم هذه التي توهم بالفصل، ليكون أبعد عن الحدة إذا قلنا (جيد ورديء)، "ولم يستعمل لفظتين حاسمتين في دلالتهما، وإنما فعل ذلك ليكون أبعد عن الحدّة "(٧٤) كما إنه اتكأ إلى المنطق في تقسيمه، وكان همّه أن يلتزم الأسلوب العلمي في قضية اللفظ والمعنى، أكثر من اهتمامه بتفضيل أحدهما على الآخر.

هذه إذاً مجمل آراء نقادنا القدامى في قضية اللفظ والمعنى التي شغلت القدماء، وما زالت تشغل المعاصرين العرب وغير العرب، الذين ينقسمون فيها إلى قسمين بارزين: الأول ينتصر إلى الألفاظ، والآخر ينتصر للمعاني، فمن أنصار المعاني (مالارميه) الفرنسي الذي يقول إن الشعر يتألف من ألفاظ لا من أفكار(٧٥)، أما فريق المعاني فمنهم الناقد الإنجليزي (ماثيو آرنولد Matthew Arnold) الذي يقول إن الفكرة " هي كل شيء بالنسبة للشعر، والباقي عالم من الوهم، الوهم الرفيع "(٧٦).

وقد عارض ناقدنا بعض النقاد المعاصرين، الذين يرجعون الخصومة حول اللفظ والمعنى إلى الدوافع الإعتقادية أو السياسية أو الاجتماعية(٧٧) أو من يرجعها إلى خلاف عنصري، بسبب اعتقادهم أن أكثر من تشيعوا للمعاني كانوا من غير العرب ممن لم يتفانوا في العروبة، أو تتلاشى فيها عصبيتهم"(٧٨).

وعرض ناقدنا القضية من جميع جوانبها، وحشد عدداً كبيراً من آراء النقاد القدامى والمعاصرين ممن تحدثوا عن قضية اللفظ والمعنى، ولم ينسَ أن يعرج على آراء النقاد الأجانب أيضاً، مما يدل على سعة أفقه واستقصاء جميع أطراف القضية التي يناقشها، وفي نهاية المطاف كان له رأيه الخاص، حيث فسّر القضية من واقع أدبنا، وواقع نقادنا القدامى فيقول: " كان البحث في إعجاز القرآن الكريم من أكبر العوامل الذي غذّت الصراع حول هذه القضية، إذ راح أكثر

النقاد من مختلف الاتجاهات يتساءلون عن سر الإعجاز، أفي لفظ القرآن أم في معناه، ثم تسرب التساؤل إلى الأدب "[٧٩]وكان في ذلك مؤيداً لرأي نفر من النقاد المعاصرين أمثال: عز الدين إسماعيل[٨٠]، ومحمد مصطفى هدّاره[٨١].

وخلص ناقدنا إلى أن ثمة تشابهاً بين قضية اللفظ والمعنى القديمة، والشكل والمضمون الحديثة " ونجد أن أنصار اللفظ من القدماء لا يختلفون عن أنصار الشكل - وهم الكلاسيكيون - من المحدثين، وأنصار المعنى القدماء لا يختلفون عن أنصار المضمون - وهم الرومانسيون - من المحدثين "[٨٢].

ويؤكد شوقي ضيف الرأي السابق حيث يرى أن النقاد القدامى الذين لم يفصلوا بين اللفظ والمعنى يتفقون - في حدود مفاهيمهم وأزمانهم - مع المذاهب النقدية الحديثة، التي ترى العمل الفني وحدة مترابطة لا فصل فيها بين شكل ومضمون[٨٣].

وعرض بكّار للغة الشعر عند العرب. ورجّح أن النقاد القدامى جعلوا ألفاظاً تصلح للشعر دون النثر، وثمة ألفاظ تصلح للنثر دون الشعر، فقد كان دعبل الخزاعي يعيب شعر أبي تمام، ويقول" ما جعله الله من الشعراء، بل شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر "[٨٤] ومعنى ذلك أن النقاد أرادوا أن تظل لغة القصيدة في منأى عن الشعبية التي بدأت مبكرة منذ العصر الأموي.[٨٥]

ولهذا المذهب القديم مثيلٌ في النقد الحديث، فنجد (كولردج Coleridge) يؤمن بأن للشعر لغة خاصة، ويعارض بذلك (ورد زورث Words Worth) الذي لا يرى أي فرق بين لغة الشعر ولغة النثر[٨٦]، وكان لورد زورث أنصارٌ يؤيدون رأيه، فنجد أن (تشارلتن) يرى أنه من أفحش الخطأ أن يُظن أن هناك ألفاظاً تصلح للنثر ولا تصلح للشعر فالعبرة بما تحوي الألفاظ من مكنون شعري، وبما تحويه من موضوعها الذي يختاره لها الشاعر، فجمال الألفاظ الخارجي جمال تافه، إذا ما قيس بالجمال الباطني الحقيقي"[٨٧].

وبيّن أن في نقدنا القديم من يفضل أن تخرج القصائد خروج النثر سهولةً وانتظاماً، يقول ابن طباطبا: " فمن الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني،

الحسنة الوصف، السلسة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولةً وانتظاماً، فلا استكراه في معانيها "[88]، وكأنه أراد أن يثبت أن ما جاء في النقد الحديث حول لغة الشعر، كان له جذور عند نفادنا القدماء، ففريق فصل لغة الشعر عن لغة النثر، وآخر قال باستحالة وجود فارق بينهما.

وينقلنا بكّار إلى مناقشة أسلوب القصيدة، ويذهب إلى أن النقاد القدامى عرّفوا الأسلوب تعريفاً لا يختلف عن تعريف المعاصرين في شيء، إذ قالوا إنه "الضرب من النظم والطريقة فيه "[89]، ورأوا أن هناك نوعين من القصائد: قصائد شخصية ذاتية، يعبر فيها الشاعر عن مكنونات نفسه وشؤونه وتجاربه الخاصة، وقصائد غيرية عامة لا يتحدث فيها عن نفسه، وقالوا أن لكل نوع أسلوباً خاصاً[90].

ويذكر أن القرطاجني قد عرف الأسلوب التعبيري والأسلوب التقريري، الذي يفرق بينهما النقد الحديث، حيث إن الأول يقدم فيه الشاعر تجربة ما ويترك للمتلقين استشفاف ما فيها من عواطف وأحاسيس وانفعالات. أما الأسلوب التقريري فهو الذي يقدم فيه الشاعر تجربته تقديماً مباشراً تقريرياً، وقد فضّل النقد الحديث، وكذلك القرطاجني النوع الأول[91]، يقول القرطاجني:" وكما أن في الشعر من يجعل أكثر معانيه وألفاظه مخيلة، لا يعرج على الإقناع الخطابي إلا في القليل من المواضيع، وفيهم من يقصد الإقناع في كثير من معانيه ... وكذلك من الشعراء أيضاً من يجعل أكثر أبياته وما تتضمنه الفصول بالجملة مخيلة، ولا يستعمل الإقناع إلا في القليل فيها، ومنهم من يستعمل الإقناع في كثير من الأبيات التي تتضمنها فصول القصيدة، فقد كان أبو الطيب يعتمد كثيراً ... فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك، ويجب أن يُعتمد مذهب أبي الطيب في ذلك فإنه حسن "[92]، ويقول بكّار بأن النقاد المعاصرين لم يخرجوا عن الأسس التي حددها القدامى.

كما تحدث عن موسيقى الشعر، وذكر الوزن واختياره، وذكر أن القدامى ألزموا الشعراء بالتقيد بعروض الخليل، حتى إذا ما خرج الشاعر عنه قليلاً

عدّوه خارجاً عن العروض، وأهملوا قصيدته، حتى أنهم وقفوا موقفاً متشدداً من الزحافات التي وقعت للشعراء في قصائد على أوزان الخليل نفسه.[٩٣]

كما قرن التزام الشعراء القدماء بالوزن والقافية، هو أمرٌ له نظيرٌ في النقد الأجنبي الحديث، وضرب على ذلك مثالاً للشاعر الألماني (برتولت برشت) الذي قال إن الالتزام بقواعد الشعر الأصلية، والأخذ بقدر من القوافي شرطان أساسيان في تسمية الكلام شعراً.[٩٤]

ويقول طه حسين في تعريفه للشعر: " إنه الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذي يقصد به الجمال الفني "[٩٥]

وعن العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة، فقد أهمل النقاد حتى القرن السابع الهجري هذه العلاقة، وأرجع بكّار ذلك إلى أن المسألة ربما لم تكن لافتة للنظر أو لانشغال النقاد بقضايا كبرى، مثل اللفظ والمعنى.[٩٦]

أما النقاد المحدثون فقد أعاروا القضية نوعاً من الاهتمام، وإن كانوا لم يصلوا إلى نتائج قطعية فيها، فقد قسّمهم ناقدنا إلى فئتين: فالأولى تربط بين الأوزان والموضوعات ربطاً وثيقاً، مثل سليمان البستاني[٩٧]، وأحمد أمين[٩٨]، وعبد الله الطيب المجذوب[٩٩]، أما الفئة الثانية، فتربط بين العاطفة والوزن، ويمثل هذه الفئة: إبراهيم أنيس[١٠٠]، ومحمد غنيمي هلال[١٠١]، وشوقي ضيف[١٠٢]، وشكري عياد[١٠٣]، ومحمد مندور[١٠٤]، وعز الدين إسماعيل[١٠٥]، وكان ناقدنا يميل إلى رأي الفئة الثانية لكونها أقرب إلى الصواب[١٠٦]، مؤيداً بذلك بعض النقاد الأجانب، والمعاصرين العرب، يقول (ريتشاردز): إنه يستحيل الفصل بين الإيقاع أو الوزن، والتأثيرات العاطفية[١٠٧].

ويقول إبراهيم أنيس: " نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادةً وزناً طويلاً، كثير المقاطع، ويصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثر بالانفعال النفسي وتتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس، وازدياد النبضات القلبية." [١٠٨]

وأرى أنه من الصعب أن يحدد الشاعر الوزن الذي يريده لموضوع قصيدته، وإنما عاطفة الشاعر هي التي تتحكم بالوزن والقافية وتحدده " وإذا أردت أن تعمل شعراً، فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى "(١٠٩)، فالقصيدة تولد في ذهن الشاعر بأفكارها وألفاظها ووزنها وقافيتها، وفقاً لحالته الشعورية والنفسية.

كما تناول في حديثه، القافية واختيارها، والصلة بينها وبين موضوع القصيدة، موضحاً أن القدماء اهتموا بها كثيراً، وطالبوا الشعراء بتحسينها، وبيّن بكّار أن النقاد القدامى أهملوا محاولات الخروج على القافية الموحدة، وقد يكون مرد ذلك إلى أنهم كانوا يضعون في حسابهم الموسيقى الخارجية للقصيدة، كما يطلق عليها النقد الحديث(١١٠) " فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان، وانقطاع القافية في بيتٍ وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطّرد عليه..."(١١١).

وكذلك ذكر الناقد أن القدماء نبهوا إلى عيوب القوافي التي يقع بها الشعراء، وذكر منها الإقواء والإيطاء والتضمين والمبتور وغيرها(١١٢)، واقتصر حديثه على تعداد هذه العيوب وإعطاء تعريف موجز عن كل عيب .

٣,٢,٢ هيكل القصيدة:

اهتم النقاد القدماء اهتماماً ملحوظاً بهيكل القصيدة مطلعاً ومقدمةً ومخلصاً ومقطعاً، وكانت لهم شروط لكل منها ولذلك فقد فصّل بكّار الحديث في هذه القضية، فدرسها دراسةً شاملةً، واسترسل في الحديث عنها ، وتناول في دراسته المطلع، ومقدمة القصيدة، والمقطع .

أما مطلع القصيدة فقد أولاها النقاد القدماء اهتماماً كبيراً ، وبيّن ناقدنا ذلك من خلال آراء عدد من النقاد القدماء ، فالمطلع أول ما يقع في السمع من القصيدة والدال على ما بعده، المتنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة، فإذا كان بارعاً وحسناً وبديعاً ومليحاً ورشيقاً، كان داعياً إلى الإصغاء والاستماع إلى ما

بعده [١١٣] ويقول صاحب العمدة إن الشعر قفلٌ أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة [١١٤].

وبين ناقدنا أن النقاد القدماء قد طبّقوا على المطلع القاعدة البلاغية المشهورة(مطابقة الكلام لمقتضى الحال)؛ أي أنهم أرادوا أن يتماشى المطلع مع موضوع القصيدة ومع من تقال فيه ، لذلك نراهم عابوا مطلع قصيدة ذي الرمة في عبد الملك:

ما بال عينك منها الدمع ينسكب كأنه من كُلىً مفرية سَرِبُ

كما أن النقاد كانوا يعدون مطالع القصائد الجاهلية مثالاً يحتذى به، لذا فقد استحسنوا مطالع بعض المحدثين التي جاءت على شاكلة مطالع القصائد الجاهلية، ومثال ذلك أن الآمدي أورد للبحتري قوله:

أرسوم دارٍ أم سطور كتابِ دَرِستْ بشاشتها على الأحقاب؟ [١١٥]

ثم عقّب قائلاً: " هو من الابتداءات العجيبة النادرة، والمشبهة لكلام الأوائل" [١١٦]

كما بيّن كذلك أن النقاد القدماء اشترطوا شروطاً يجب أن تتوافر في المطالع لتكون حسنة، وذكر أمثلة على كل شرط منها، ومن هذه الشروط: أن تكون المطالع فخمةً، لها روعة وعليها أبهة، ويبتعد صاحبها عن التعقيد، ثم أن تخلو من المآخذ النحوية، أي أن يُراعى فيها جودة اللفظ والمعنى، وأخيراً ألاّ يكون المطلع بارداً [١١٧].

ثم تحدث بكّار بإيجاز عن موقف المعاصرين من مطلع القصيدة، إذ رأى أنهم ينقسمون إلى قسمين: قسمٌ لا يختلف عن نظرة النقاد القدماء، الذين يعدون المطلع مفتاح القصيدة، [١١٨] فالمطلع إذا وقع في يد الشاعر هجم على موضوعه، وإن مجيئه مهم جداً له، وقد يفتتح له سائر القصيدة. [١١٩]

أما القسم الآخر فلا يشترطون أن يكون المطلع أول ما ينظم من القصيدة، فامتدح خليل مطران هذا في حافظ إبراهيم، حيث كان " يطرق الموضوع في الغالب

من جوهره، وربما نظم الأبيات قبل المطلع، شأن الصانع القدير الذي يبدأ بأصعب ما بين يديه، آمناً أن تهن عزيمته دون الإجادة بعد ذلك."[120]

وعارض ناقدنا قول خليل مطران، لأنه يعجب كيف يشترط خليل مطران على الصانع أن يبدأ بأصعب شيء حتى يجيده، كما أن صناعة الشعر تختلف عن الصناعات المألوفة، فما ذكره مطران ربما لا تعدو أحوالاً وعادات تختلف من شاعرٍ لآخر، وليس قانوناً عاماً ملزماً للشعراء جميعهم.[121]

وفي دراسته لمقدمة القصيدة، فقد خالف رأي ابن قتيبة الذي يذكر فيه " أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمى والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين ... فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر "[122]، حيث رأى بكّار أن في قول ابن قتيبة إفراط وتفريط، لأنه لا ينبغي استغلال إلف النساء في تركيب العباد، لتصبح شرطاً لازباً لا بد للشاعر من الإتيان عليه.[123]

ومع أن هذه المقدمات أصبحت من سمات الشعر القديم، سواء جاهلي أم إسلامي أم محدث، إلا إنها لم تكن موضع التزام في كل أغراض الشعر الجاهلي، فالمرثية مثلاً كانت تلتزم بناءاً فنياً مغايراً، وكذلك وجدت بعض القصائد التي تدور حول الفخر أو الغزل لم تلتزم هذا البناء الفني، إلا إن هذه الظاهرة كانت سمةً غالبةً في بناء القصيدة القديمة.

وذكر ناقدنا أن ابن الأثير كان أكثر تحرراً من ابن قتيبة، فذكر أن القصائد إنْ كانت مدحاً صرفاً، لا تختص بحادثة من الحوادث، فالشاعر مخير بين أن يفتتحها بغزل أو لا، أما إذا كانت القصيدة في حادثة من الحوادث، كهزيمة جيش وغيره فينبغي ألاّ تبدأ بغزل، لأن ذلك يدل على قصور الشاعر عن غايته وضعف في قريحته، أو على جهله بوضع الكلام موضعه المناسب.[124]

وبسبب هذه القيود في البناء الفني للقصيدة، فقد تحرر منها كثير من الشعراء، وذلك لأمور حضارية أو بيئية، لكن النقاد القدماء لم يعيروا هذه الثورات

اهتماماً، ويعزو بكّار ذلك إلى نقص في استقراء القدماء للشعر العربي القديم، وجعْلهم القصيدة الجاهلية هي مثلهم الأعلى.[١٢٥]

أما تفسير هذه الظاهرة - مقدمة القصيدة - فيرى بكّار أن القدماء صبّوا تفسيراتهم على " الأثر الخارجي الذي يرتبط بتذكر من كان يسكن الديار في المقدمة الطللية، ويجلب انتباه السامعين في المقدمة الغزلية، ليس غير "[١٢٦].

أما المعاصرون فكان لكل منهم تفسير حسب فهمه واجتهاده، وما توفر لديه من نصوص وأدلة يستند إليها، فتحدث عن تفسير مقدمة القصيدة: يوسف خليف[١٢٧]، وسهير قلماوي[١٢٨]، وعز الدين إسماعيل[١٢٩]، وشوقي ضيف[١٣٠]، وغيرهم كثر.

ويعقب بكّار على تفسيرات المعاصرين، بأنهم قد أفرطوا في تفسيراتهم كالقدماء، ومال إلى رأي القائلين بتقسيم القصيدة الجاهلية إلى قسمين: ذاتي وغيري " فلما كان الشاعر عضواً في المجتمع، وفي قبيلة كانت تفتخر بالشعراء، وتقيم الولائم والحفلات احتفاءً بنبوغ شاعرٍ جديد، وجد الشاعر نفسه مضطراً إلى أن يخص ذاته بمقدمة القصيدة، يتحدث فيها عن شؤونها "[١٣١].

وأضيف إلى ما قاله الناقد بأن الشاعر ما كان يتحدث عن قبيلته وحسب، وإنما قد يكون ولو بطريقة غير مباشرة، يبكي قساوة الحياة التي كان يحياها، والتنقل الدائم، الذي كان يتخذ سمة من سمات حياتهم، وفي كل سفرٍ كان يفقد قطعة من ذكرياته وتاريخه المرتبط بالأرض، فعند نظم قصيدته يسترجع هذه الذكريات ويذكر ماضيه البعيد.

وبعد مناقشة مقدمة القصيدة، فلا بد للشاعر أن يخرج مما بدأ كلامه به إلى موضوعه الرئيسي، وهذا ما يعرف بالتخلص، فبين ناقدنا رأي النقاد القدماء في التخلّص دون أن يتعرض إلى رأي المعاصرين في ذلك، فرأى أنه لما كانت القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض في الغالب، فقد اهتموا بالخروج من كل جزء إلى آخر خروجاً يُشعر بالتحام الأجزاء وتماسكها، لا بوجود حواجز واضحة بينها[١٣٢].

أما خاتمة القصيدة فرأى النقاد أنه يجب أن يكون "ما وقع فيها من الكلام أحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه، أو معنى منفر للنفس "[١٣٣].

واشترط القدماء شروطاً عدة في الخاتمة، فيكون الاهتمام في كل غرض بما يناسبه، وأن يكون اللفظ مستعذباً والتأليف جزلاً متناسباً. وأن يكون أجود بيت في القصيدة. وأن يتضمن مثلا سائراً أو حكمةً، أو يكون تشبيهاً حسناً[١٣٤].

ويربط ناقدنا رأي المعاصرين برأي القدماء فيرى (دي لاكروا) أن الشعر لا نهاية له، وأن الشاعر هو الذي يفرض النهاية ليقطعه[١٣٥].

وهذا ما قاله ابن رشيق من قبل "ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متصلة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً، كأنما لم يتعمد جعله خاتمة "[١٣٦].

ويوافق بذلك رأي مصطفى سويف الذي يقول أن طبيعة فعل الإبداع من حيث هو فعل متكامل له بداية ونهاية تحتم نهاية القصيدة، وأن القصيدة ليست إلا تجربة تنتهي بنهايتها، وإن الشعراء غير ملتزمين بشروط القدماء بأن تتضمن الخاتمة أمثالاً وحكماً وتشابه وغيرها[١٣٧].

وأوافق الناقد في رأيه السابق لأن القصيدة ما هي إلا فصل من التجارب[١٣٨]، لا يحدد الشاعر نهاية لها، إنما طبيعة التجربة هي التي تفرض نهايتها.

كما لاحظ أن النقد القديم كان يهتم بالسامع والمخاطب، ثم تطرق بعد ذلك إلى طول العمل الأدبي والقصيدة خاصة، وبيّن أن الشعراء قد انقسموا إلى قسمين: قسم يفضل القصيدة القصيرة في سائر أغراض الشعر، وآخر يفضلها في الهجاء فقط[١٣٩].

ومن شواهد القسم الأول: لما سئل الحطيئة "ما بال قصارك أكثر من طوالك؟ " فأجاب: " لأنها في الآذان أولج وبالأفواه أعلق "[١٤٠]، كما وضح ناقدنا أن ثمة أسباباً تمنع الشعراء من الجنوح إلى القصائد الطوال فمنها ما هو فني يتمثل بالخوف من الانزلاق في السقط والزلل، لذلك نرى القدماء يميلون إلى التنقيح

والتهذيب، وذلك بحذف ما تسرب إليها من حشو، ومنها ما هو شكلي يتمثل في أن الشعراء كانوا يتعمدون القصائد تعمداً لرواج سوقها في الحفظ، والعلوق بالأفواه والأسماع، والسيرورة بين الناس، وآخر نفسي يتعلق في تجنب السامعين والملل والسآمة.(١٤١)

أما القسم الذي يفضل القصائد القصار في الهجاء دون غيره من الأغراض، فالسبب عندهم أن قصائد الهجاء القصيرة تؤثر أكثر مما لو طالت، وتصبح أكثر حفظاً وسيرورة، كالأمثال تماماً.(١٤٢)

وانقسم النقاد - كما بين بكّار - في هذا الموضوع كانقسام الشعراء فمنهم من يراعي الجانب النفسي لأنهم التفتوا إلى علاقة طول القصيدة بالسامع، وقسم يرى مراعاة المقام ومقتضى الحال، وخلاصة الحديث أن للإيجاز حالته ، وللإطالة حالتها، وهذا ما يراه (هربرت ريد) من أن الطول في الشعر لا تحكمه قاعدة (Arbitrary) (١٤٣).

ولإتقان يوسف بكّار اللغة الفارسية فنراه يجنح إلى النقد الفارسي ليثبت رأياً لأحد نقاد الفرس حيث يقول: "أما عن قلة عدد أبيات القصيدة أو أكثريتها أو قصر القصائد وطولها فأمر يتعلق بأهمية الموضوع، وقدرة الشاعر، وقوة طبعه، وخصائص الأوزان والقوافي التي يختارها"(١٤٤) .

وتكلم عن دور التجربة الشعرية في طول القصيدة أو قصرها، وبين أن القدماء عرفوا التجربة الشعرية وإن لم يعرفوا الاصطلاح المعاصر لها، حيث إن للتجربة دوراً رئيساً في طول القصيدة أو قصرها(١٤٥).

ورفض أن يكون مقياس العظمة على أساس الطول أو القصر، أو أن يكون الشاعر المطيل أهيب في النفوس من الموجز، وإن أجاد كما يرى ابن رشيق، لأن في ذلك إهمال لعنصر الطبع والاستعداد وتناسٍ للتجربة الشعرية التي تتحكم في طول الموضوع (١٤٦).

كما عرض لعلاقة القافية بطول القصيدة فأيّد آراء المعاصرين ومن يضارعها من القدماء أمثال ابن وهب، والتي تتلخص في أن القافية قد تحدّ من طول

القصيدة، وتضييق ثوب التجربة الشعرية، خاصة عند غير المتمكنين لغوياً، ودليل ذلك أن القصائد القديمة التي نظمت على أكثر من قافية كالمزدوجات، جاءت أكثر من غيرها، وربما أجود[١٤٧]، يقول إبراهيم أنيس: " إن التزام قافية واحدة قد حدد طول القصائد، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات حتى تكون القافية قد أجهدته، وألزمته طريقاً من التكلّف والتعسف فيه، قد يضحّي بشيء من المعاني والأخيلة "[١٤٨].

كما وضّح ناقدنا أن النقدين القديم والحديث يتفقان - في الغالب - على أن القصائد الطويلة تؤدي بقائلها إلى التكلّف وعدم الاطراد في الجودة، فثمة علاقة بين طول القصيدة وجودتها[١٤٩].

وطالت مناقشاته العلاقة بين العاطفة وطول القصيدة، وإنْ ناقش هذا تحت عنوان (الطول والانفعال)، وربما لو استخدم (العاطفة) بدلاً من (الانفعال) لكان أسلم، لأن العاطفة أكثر ديمومة من الانفعال العرضي، كما أن طرحه يدل على أنه يقصد العاطفة وليس الانفعال، وقد بيّن أن هناك علاقة بين طول القصيدة وعاطفة الشاعر في حالة النظم، وبيّن أن نقّادنا القدماء لم يشيروا إلى ذلك صراحة، وإنما لمّحوا إلى ذلك، وإن لم يعرفوا العاطفة بهذا الاصطلاح.[١٥٠]

وعن علاقة الوزن بطول القصيدة، فرأى ناقدنا أن هذه العلاقة لا يوجد قانون يحكمها أو قاعدة تنظمها، وأن دراسة المعاصرين لها لا تستند إلى أسس علمية مقبولة، ولا تعتمد على استقراء دقيق ومفاهيم واضحة، بل تعبر عن آراء وأذواق خاصة.[١٥١]

وهكذا فقد تمكّن يوسف بكّار من وضع تصوّر واضح ومقنع عن بناء القصيدة العربية القديمة، وبين صدى ذلك في النقد العربي الحديث.

وقد فصّل القول في وحدة القصيدة العربيّة فبيّن أن النقاد القدامى اهتموا بوحدة المبنى في الجملة أو العبارة، أو حتى القصيدة - عند حازم القرطاجني - اهتماماً كبيراً وكانوا يهتمون بتلاحم الأجزاء في القصيدة، ولكن اهتمامهم لم يمتد ليشمل القصيدة كاملة، وتقوم الوحدة عند ابن طباطبا مثلاً على الربط بين

الأجزاء والملاءمة بينها، مع الاهتمام بالصياغة ونسج القصيدة، ومما يؤيد ذلك فكرته المعروفة بفصل اللفظ عن المعنى، فمفهوم الوحدة عنده لا يتضح أهو وحدة موضوعية أو عضوية وهذا طبيعي لأنه كان ينادي بإعداد أدوات القصيدة من معانٍ وألفاظ وبحر وقافية إعداداً مسبقاً، وأن تنتظم القصيدة بيتاً بيتاً [152].

أما الحاتمي فقد عرف وحدة العمل الأدبي لإطلاعه على رأي أرسطو في ذلك فيقول "القصائد مثل خلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض ..."[153].

لكن فهمه للوحدة عند أرسطو يبدو سطحياً، لأنه يطبق الوحدة على التخلص من الغزل إلى المديح أو غيره.[154]

إذاً رأى ناقدنا أن القول بأن نقاد العرب القدماء قد انتبهوا إلى قضية الوحدة العضوية هي آراء سريعة، لا تُنبئ عن فهم صحيح للوحدة العضوية، فالحاتمي نفسه لم يكن يتحدث عن الوحدة العضوية بل كان يتحدث عن ضرورة وصل أجزاء القصيدة وصلاً يجعلها متناسبة[155].

أما ابن رشيق فقد كان ينادي بوحدة البيت في القصيدة، حيث يقول: " وأنا استحسن كل بيتٍ قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ..."[156]، فهو ينص صراحة على أن يكون البيت مستقلاً بمعناه، وينشد المتعة الفنية في كل بيت على حدة، وهذا الاتجاه نحو وحدة البيت كان سبباً رئيسياً في دعوة بعض القدامى إلى استقلال البيت، ولذلك يعيبون البيت إذا احتاج إلى غيره لتمام معناه.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد كان أكثر القدماء تصوّراً لمفهوم الوحدة، ولكنه لم يصل إلى مفهوم الوحدة المعاصر في النقد الحديث، إنما كان يقصد الوحدة في مجموعة أبيات من القصيدة[157]، يقول مصطفى بدوي: " أقصى ما يصل إليه إدراكه للوحدة لا يتعدى ما يربط بين مجموعة الأبيات التي تدور حول فكرة واحدة "[158].

ويأتي حازم القرطاجني فيُعد أول ناقد عربي قديم يتحدث عن الوحدة في القصيدة كاملة، وإن نظرته أعم وأشمل من نظرات سابقيه، وتدل على أن حازم

قد اطلع على وحدة العمل الأدبي عند أرسطو، وفهمها على نحوٍ خاص، ولكنه لم يلتزم بها التزاماً كاملاً.(١٥٩)

وخلص ناقدنا إلى أن مفهوم الوحدة العضوية الحديث لا وجود له في نقدنا القديم، وهذا لاينقص من قدر نقادنا القدماء، خاصةً إذا علمنا أن نقادنا شُغلوا بالقضايا النقدية العامة، ولم يتخصصوا بما يخص القصيدة خاصة، وقد أدّوا أكثر مما يتوقع منهم، في ظل ظروفهم، فقد تحدثوا عن الوحدة العضوية بحديث يقارب مفهوم أرسطو لها، ناهيك عن أن بناء القصيدة القديمة نفسها، التي وجدوا كثيراً من أبياتها ذات عناصر لا ربط بينها، من أكبر العوائق في عدم وضوح الرؤية لديهم.(١٦٠)

ويخالف ناقدنا برأيه هذا عدداً من الدارسين الذين رأوا أن النقاد العرب القدامى تنبهوا لمفهوم الوحدة العضوية، وأن النقد الحديث لا يضيف شيئاً إلى فهمهم، ومنهم أحمد أحمد بدوي، الذي يرى أن اتهام النقاد القدماء بعدم التنبه لمفهوم وحدة القصيدة " فيه ظلم بالغ، وحيف كبير "(١٦١).

كما يخالف بكّار مَنْ ينفي أن نقادنا القدماء كان لهم أي فهم لمفهوم الوحدة، ولم يهتموا بوحدة العمل الأدبي، ويأخذ موقفاً وسطاً، وصف فيه محاولات النقاد القدماء بما يستحق الوصف، ووضعها في مكانها الحقيقي من حركة النقد العربي، ورأى أن فهمهم للوحدة كان وفق معطياتهم الفكرية.

ورأى أن بعض النقاد القدامى قد التفتوا إلى وحدة القصيدة، وفق تصوّر مستمد من فهمهم الخاص، ومعارفهم الذاتية، وكان بعضهم يرمي إلى أن يكون في القصيدة رابط قوي يربط بين أجزائها حتى تبدو عملاً فنياً متلاحم الأجزاء، بيد أن فهم هؤلاء النقاد ظلّ قاصراً عن الوصول إلى الوحدة العضوية بمفهومها الحديث، وهذا شيء طبيعي في حدود معارف عصرهم .

أما عن مفهوم النقد الغربي الحديث للوحدة العضوية، فيرى ناقدنا أن مفهوم الوحدة اليوناني القديم قد تسرّب إليه، واكتفى بتقديم ثلاثة تعريفات لوحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دون أن يعلّق عليها بشيء.(١٦٢) وظلّت

الدعوة إلى الوحدة العضوية متأثرة بدعوة أرسطو، لكن الرومانسيين قاموا بتطوير هذه الدعوة حتى بات بعض الدارسين يعدونها نداء من نداءات الرومانسيين في الدعوة إلى التجديد.[١٦٣]

أما النقد العربي الحديث فيرى ناقدنا أنه استمد مفهوم الوحدة العضوية من النقد الأجنبي، وقد اشتد الجدل بينهم حول مفهوم الوحدة في القصيدة العربية، فكانوا بين مثبت لها ونافٍ.[١٦٤]

وخلص أخيراً إلى أن الوحدة العضوية ليست إلا وحدة الصورة كلها، والوحدة العاطفية هي دليل على تحقق الوحدة العضوية، وإن الوحدة العضوية أو الوحدة الفنية هي مسميات لشيءٍ واحدٍ، وهو سيطرة إحساس واحد أو رؤية نفسية ذات لون واحد على العمل الفني كله، وإن الصورة الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي وسيلة الفنان لتجسيد إحساسه، مثلما هي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك الرؤية الشعرية.[١٦٥]

وبعد أن قال الناقد بأن النقاد العرب القدماء لم يعوا مفهوم الوحدة العضوية المعاصر، عزم على إثبات أن الوحدة العضوية كانت متوافرة في الشعر العربي القديم، " فليس من الصحة أن تطلق الأحكام بخلو الشعر القديم من الوحدة، لأن أصحاب هذه الأحكام أنفسهم لا يدركون معنى الوحدة جيداً "[١٦٦]

ويستشهد ناقدنا بما ذكره طه حسين عندما تحدث عن وجود الوحدة، في القصيدة المنسوبة إلى الشنفرى:

إن بالشِّعب الذي دون سَلْعٍ   لقتيلاً، دمه ما يُطَلُّ

فيقول: والحقيقة أن القصيدة تتمثل الوحدة العضوية تمثلاً كاملاً.[١٦٧]

يقول محمود شاكر: " إني كشفت بتطبيق منهجي على هذه القصيدة، على أن الوحدة كائنة في الشعر الجاهلي، واضحة فيه كل الوضوح ... إن العلة ليست في خلو القصيدة من الوحدة، بل العلة كامنة في المفهوم الساذج القريب الغور، الذي تدل عليه كلمة وحدة القصيدة، عندما ينظر في الشعر نظرة خاطفة بلا تأمل ولاتمييز "[١٦٨].

ويستشهد ناقدنا كذلك بقصيدة الحطيئة، التي مطلعها:(١٦٩)

وطاوي ثلاثٍ عاصب البطن مُرملٍ ببيداء لم يعرفْ بها ساكنٌ رَسْما

وكذلك مثّل بشعر عمر بن أبي ربيعة، وذلك في قصيدته:(١٧٠)

عجباً ما عجبتُ مما لو أبصر تَ خليلي ما دونه، لَعَجبْتا

وكذلك قصيدة بشار بن برد التي مطلعها:(١٧١)

قد لامني في خليلتي عمر واللومُ في غير كُنْهه قدر

وأراد الناقد بهذه الأمثلة إثبات وجود الوحدة في الشعر العربي القديم، وإن لم يفهموا مفهوم الوحدة المعاصر.

وكان له في وحدة القصيدة العربية والنظريات الحديثة رأيٌ، ففي نظرية الأجناس التي تقوم على " أن خواص النفس السامية تتجلى في انسياق فطرتها إلى التوحيد من جهة الدين، وإلى البساطة في اللغة والصناعة والفن والمدنية، أما النفس الآرية فيميزها ميل فطري إلى التعدد وانسجام التأليف "(١٧٢)، ورفض بكّار أن يكون الخلق الفني عند العرب قائم على سلسلة من بواعث منفصلة كل منها تام بنفسه، لا يربط بينها غاية أو انسجام سوى وحدة العقل التي أبدعها، ويرى أن هذه أحكام تنقصها العلمية والموضوعية لأنها افتراضية مسبقة، فقد دلّل ناقدنا على وجود نوع من وحدة العمل الأدبي في الشعر القديم- كما أسلفنا- وإن لم تصل إلى مستوى المفاهيم الحديثة، ويرد ذلك إلى تقصير النقاد القدامى لأنهم لم يهتموا بالمسألة، ولم يقوموا بالاستقراء المطلوب للشعر القديم، أما النقاد المعاصرون فلا يقل تقصيرهم عن النقاد القدامى بل إنه أعظم لأنهم اكتفوا بالنظرة العجلى واللمحة السريعة في أحكامهم معتمدين على أحكام متسرعة على شعرنا القديم(١٧٣).

وهناك من فسّر اختفاء وحدة القصيدة في الشعر العربي القديم في ضوء العوامل البيئة الطبيعية والاجتماعية، يقول محمد زكي العشماوي: إن العامل الجغرافي المتصل بطبيعة الإقليم الذي يحياه البدوي من أهم العوامل التي حددت

شكل القصيدة العربية، ونظراً لتنقل الشاعر من بيئة لأخرى فإن عينه تقع على فضاءات كبيرة فنرى القصيدة تجمع أشتاتاً كالتي يراها الشاعر(١٧٤).

وأما عن وحدة البيت فهو واضحٌ وجلي عند نقادنا القدامى، وكان هذا الاهتمام بسبب جعلهم استقلال البيت مقياساً للموازنة بين الشعراء، إذ إن الشاعر الذي يستحضر المعنى أو المعنيين في بيت واحد أشعر ممن يستحضره في بيتين.(١٧٥) يقول ابن وهب الكاتب: " واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذي يريده، أو المعنيين في بيت واحد، كان في ذلك أشعر منه إذا أتى في بيتين "(١٧٦).

والنقاد القدماء في ذلك - كما يرى ناقدنا - قسمان: قسمٌ منهم نصّ صراحة على وحدة البيت كابن سلام والقاضي الجرجاني والمرزوقي، يقول المرزوقي: "ومبنى الشعر ... على أنه يقوم كل بيت بنفسه، غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمناً بأخيلة، وهو عيب فيه "(١٧٧)

ويرى بكّار أنه ليس من الدقة أن يقال عن وحدة البيت واستقلاله في النقد القديم عن باقي أجزاء القصيدة، فاستحسان أبيات مفردة لا يمكن أن يكون دليلاً على الإيمان بوحدة البيت، لأننا ونحن نواكب تطور النقد الأدبي، ونواكب تيار الدعوة إلى وحدة القصيدة، ما زلنا نستحسن من الشعر أبياتاً مفردة كثيرة ونستشهد بها.(١٧٨)

وأرى أن اتهام النقاد القدماء بالدعوة إلى استقلال البيت في القصيدة فيه ظلم وحيف لنقادنا القدماء، وكذلك " إن هذا التعبير ليس له وجود بلفظه على الحقيقة، إنما الذي أُثر عنهم هو استحسانهم لبعض الأبيات مفردة مستقلة بمبناها ومعناها عمّا قبلها وما بعدها من أبيات القصائد التي وردت فيها "(١٧٩).

أما القسم الآخر من النقاد، فيرون أن البيت وحدة في القصيدة، إلاّ أنهم لم ينصّوا على هذا صراحةً، وعدوا التضمين عيباً من عيوب القافية(١٨٠)، والتضمين عندهم: " أن يطول المعنى على أن يحتمل العروض تمامه في بيتٍ واحدٍ، فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني "(١٨١).

ولا نعدم أن نجد إشارات تدل على سخط القدماء على أمر وحدة البيت في القصيدة، ولا يعدوها مقياساً للشاعرية الحقة، ولكنهم قلةٌ مقارنة مع الغالبية الساحقة من النقاد.[١٨٢]

أما النقد الحديث فيرفض وحدة البيت في القصيدة، ويرفض كذلك مفهوم النقد القديم له،[١٨٣]. ولم نرَ لناقدنا موقفاً من قضية وحدة البيت لكنه كان تاريخياً، يستقصي جميع أطراف القضية وعرضها وتفصيلها دون أن يظهر ذوقه ورأيه الخاص فيها، أو حتى معارضةً أو تأييد.

٣,٢ الكشف عن مفاهيم ومصطلحات تتواءم والنقد الحديث:

قام بكّار بالربط بين كثير من المفاهيم والمصطلحات النقدية القديمة، والمصطلحات والمفاهيم النقدية الحديثة، وذلك بعد استيعاب تام للتراث النقدي القديم، ثم تقديمه بلغة حديثة، هي اللغة السائدة في النقد الحديث.

فقد ربط ناقدنا بين مفهوم صناعة الشعر القديم بمصطلح الفن المعاصر، كما بيّن أن مفهوم (صناعة) ظهر عند العرب في وقتٍ مبكر، فقد استعمله ابن سلام الجمحي، وشاع كثيراً عند الجاحظ وقدامة وغيرهم من النقاد، حتى أن بعض النقاد القدامى وسموا كتبهم بصناعة الكلام أو الصناعتين أو صناعة الشعر وما شابهها من الأسماء، ثم أثبت بعد ذكره عدة نصوص لقدامة بن جعفر، وابن سنان الخفاجي أن " مفهوم الاصطلاح عند أكثر نقاد العرب القدامى قد يقابله مفهوم اصطلاح (فن) المعاصر "[١٨٤]، وهذا ما يؤكده بدوي طبانه بأن القدامى اختاروا كلمة صناعة ليدلوا بها على كلمة فن، لأن كل منهما تفيد معنى المهارة والتفنن.[١٨٥]

كما لاحظ ناقدنا أن القدماء ركّزوا على أن صناعة الشعر لا بدّ وأن تقترن بالموهبة والطبع في الشاعر، ويجب على الشاعر أن يدعمها بالثقافة والمراس، فالشعر " علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء. ثم تكون الدربة مادةً له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن

المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان "[١٨٦] وهذا عينه هو الإطار في الإبداع الفني، كما يسميه النقد الحديث، أو أسس العمل الأدبي.[١٨٧]

وقد أحاط ابن رشيق بأدوات الشاعر وأسس إطاره الشعري، من نحو ولغة وفقه وأخبار وحساب وفريضة وحفظ الشعر، ومعرفة الأنساب وأيام العرب، والنظر في الشعر القديم وشعر المحدثين.[١٨٨] وكذلك لم يغفل القدماء أياً من عناصر الثقافة في أزمانهم وعصورهم، وعنصر المران والدربة الذي يسهم في تنظيم الإطار ويزيد قوته.

ويرى بكّار أن النقاد القدامى سبقوا المعاصرين في التنبه على أهمية الإطار الشعري المقترن بالمران، الذي ألحّ عليه وأكده (بن جونسون) ومصطفى سويف، وغيرهم من المعاصرين، وطالبوا الشعراء به.[١٨٩]

إذن فالنقد العربي قد أدرك إدراكاً تاماً لمصطلح الإطار الشعري المعاصر، لكن ذلك في حدود ظروفه ومفاهيمه وعلوم العصر، بقدرٍ لا يقل عمّا هو عليه في النقد الحديث.

ويواصل بكّار الربط بين المصطلحات النقدية الحديثة والمفاهيم القديمة، ففي مناقشته لقضية كيفية خلق القصيدة، عرض نصوصاً لابن طباطبا وأبي هلال العسكري وابن رشيق وابن خلدون توضح تصورهم لكيفية خلق القصيدة عند العرب، ليخلص إلى أن النقاد العرب القدامى لم يعترفوا بالإلهام، أو ما يشير إلى معناه ومفهومه.[١٩٠] ويوافق رأي مصطفى هدارة الذي يقول بعد تعليق له على نص ابن طباطبا في كيفية خلق القصيدة: " كما أن ابن طباطبا لا يعترف بأي شيء اسمه الإلهام ... "[١٩١].

إلاّ أن بكّار قد عثر على إشاراتٍ وشذراتٍ بين ثنايا المؤلفات النقدية القديمة تدل أن القدماء عرفوا الإلهام، فحين قيل لبشار بن برد " بمَ فُقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟" قال: " لأني لا أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى

مغارس الفطن ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد وغريزة قوية، فأحكمت سيرها وانتقيت حُرّها وكشفت عن حقائقها..."[192].

وهذا النص يدل على أن بشاراً يدرك ما للعقل من دور في العمل الشعري، وما يصاحبه من جهد وتعب ومشاق إلى جانب الطبع والقريحة.[193]

ولعل هذا النص لا يثبت أن بشاراً عرف مفهوم الإلهام المعاصر بالشكل الواضح، إلاّ أنه يدل على أن صاحبه أدرك ولو لحدٍ بسيطٍ مدلول هذا المصطلح المعاصر.

فالعرب القدامى آمنوا إيماناً مسرفاً بمفهوم الصنعة في القصيدة، وغاب عنهم مفهوم الإلهام المعاصر، الذي أدركه بشار بن برد ولو إلى حد بسيط، إلاّ أنهم آمنوا بدور العقل وما يجب بذله من جهد وتعب في أثناء النظم[194].

ونجد مثيلاً لذلك في النقد الحديث، يقول (ديلان توماس) في عملية نظم القصيدة بأنها "عملية يشترك فيها الجسم والعقل، وترمي إلى بناء حجرة من الألفاظ تامة التماسك، لتحفظ جانباً من الأسباب والقوى الحقيقية للعقل والجسم والمبدعين. وأرى أن الدافع الشعري والإلهام ليسا إلا حلول الطاقة فجأة على نحو مادي غالباً في القدرة الإنشائية الصناعية..."[195]

ويتابع بكّار سيره في الاتجاه السابق، ويحاول باستمرار تقريب المصطلحات والمفاهيم القديمة إلى لغة النقد الحديث، ويرى أن عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن قضية اللفظ والمعنى لا يخرج عن مفهوم (كروتشه) الذي يقول: " إن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية..."[196]

إن عبد القاهر قد أنتبه إلى قضية الصورة أو المادة والصورة أو المضمون والشكل حسب المفهوم الحديث. يقول الجرجاني: " واعلم أنه لما كان من الغلط الذي دخل على الناس في حديث اللفظ كالداء الذي يسري في العروق، ويفسد مزاج البدن... وقد علمنا أن أصل الفساد وسبب الآفة هو ذهابهم عن أنّ من شأن المعاني أن تختلف عليها الصورة، وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون...

وذلك لما جهلوا شأن الصورة، ووصفوه لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة، فقالوا أنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث..."[197].

وهذا عينه ما قاله كروتشه "فسيان إذن أن نعد الفن مضموناً أو صورة، شريطة أن يكون من المفهوم دائماً أن المضمون قد برز في صورة، وأن الصورة ممثلة بمضمون "[198] وهذا يوضح أن القدامى التفتوا إلى قضية ومصطلح نقدي حديث، ويوضح أن عبد القاهر الجرجاني "أفضل عقلية عربية انتبهت بعمق نظرتها في النقد الأدبي إلى نتائج عالمية، ذات قيمة خالدة "[199].

ثم يربط بكّار مفهوم عبد القاهر وفكرة الشكل العضوي في النقد الحديث، وهي فكرة تعني اعتماد جميع أجزاء النقد والعمل الأدبي ومكنوناته على بعضها اعتماداً كلياً، وارتباطها ارتباطاً وثيقاً يقضي على ثنائية اللفظ والمعنى،[200] وهذا ما نادى به حازم القرطاجني كذلك لتحسين هيئة العبارات، فيجب " أن يكون اللفظ طبقاً للمعنى تابعاً له، جارية للعبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة..."[201].

ولو كان مفهوم الشكل العضوي متبلوراً عند كل النقاد القدامى مثل تبلوره عند عبد القاهر الجرجاني، لما وجدناهم مضطربين كثيراً في قضية اللفظ والمعنى.[202]

ويعتقد بكّار أن هناك موقفاً عربياً من مشكلة الشكل والمحتوى، يستطيع أن يوازي مواقف الثقافات الأخرى من القضية ذاتها، يقول قدامة: " المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر منها كالصورة "[203]، ويقول عبد القاهر: " معلوم أن سبيل الكلام (الألفاظ) سبيل التصوير والصياغة، وأن، سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو إسوارة "[204]، فالقدامى وضعوا مشكلة اللفظ والمعنى وضعاً جيداً، وحددوا المراد منها حيث يفهم أنها الشكل والمادة، أو الصورة والمحتوى.[205]

ويرى بكّار بعد مناقشة آراء القدماء في مشكلة اللفظ والمعنى، أن الشكل هو الجسم الخارجي، والمضمون هو الاتجاهات النفسية والخلقية للشاعر، وأن هناك تطابقاً بين النقدين القديم والحديث في نظرتهم إلى قضية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمحتوى، فأنصار اللفظ من القدماء لا يختلفون عن الشكليين وهم الكلاسيكيون من المحدثين، وأنصار المعاني لا يختلفون عن أنصار المضمون، وهم الرومانسيون من المحدثين.(٢٠٦)

وفي بحثه عن القوافي وعيوبها، تطرق ناقدنا إلى موسيقى القصيدة العربية، ورأى أن النقد الحديث يجعلها في قسمين: موسيقى خارجية التي يحكمها العروض، وتنحصر في الوزن والقافية، وأخرى داخلية تحكمها " قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين "(٢٠٧).

ومن الواضح أن النقاد القدامى عرفوا الموسيقى الخارجية، وهذا متمثل في العروض والقافية وما يندرج تحتهما، وإن لم يعرفوا المصطلح المعاصر، غير أن إدراكهم لمفهوم الموسيقى الخارجية واضح في الوزن والقافية.(٢٠٨)

أما الموسيقى الداخلية، فلم يعرفها العرب القدامى بشكلٍ جلي، لكنهم داروا حول فكرتها، ويستشف ذلك من حديثهم عن الألفاظ واختيارها وشروطها وتأكيد المناسبة بينها، واقتران الألفاظ الذي عرفه الجاحظ، وحديث ابن سنان الخفاجي في وجوب التآلف والتناسب في النظم " فحين ندقق في ثنايا النظرات القديمة للألفاظ، نكاد نطمئن إلى قربها من نظرة النقد الأجنبي الحديث الذي يعدها ركناً مهماً في موسيقى القصيدة "(٢٠٩).

ويؤكد شوقي ضيف معرفة القدماء بالموسيقى الداخلية فيقول: " إن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات... بهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء، ولعل شاعراً عربياً لم يستوفِ منها ما استوفاه البحتري، ولذلك

كان القدماء يقولون أن بشعره صنعة خفية، فشعره أصواتٌ جميلةٌ وغناء مطرب"[٢١٠].

ومن المصطلحات النقدية الحديثة التي بيّن بكّار أن القدماء قد عرفوها، هي ما يسميها النقد الحديث التفاضل الجمالي، التي تحدث عنها (إليوت) بقوله: "وإذا لم يكن من الضروري أن تكون القصيدة كلها منغمة، ويجب ألاّ تكون كذلك في الغالب، فهي تتألف إذن من الألفاظ الجميلة وحدها، إذ ليس ثمة تفاضل جمالي بين الكلمات من الناحية الصوتية... فموسيقى الكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من كلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص المعين الذي توجد فيه..."[٢١١].

وهذا التفاضل الجمالي قد عرفه النقاد القدامى جيداً، فعبد القاهر الجرجاني أورد أمثلة على استعمالات الألفاظ، مرة جميلة ومرة قبيحة، وما يكسب اللفظ القبح أو الجمال هو موقعها في السياق. وتكلم عن مثل هذا عدد من النقاد القدامى، كابن الأثير وغيره من النقاد.[٢١٢]

ولم يكن ربط ناقدنا القديم بالحديث ربطاً تعسفياً، بل هو ربط يستند إلى الأدلة والبراهين والحجج القوية، وكان يتحرز كثيراً في ذلك، ففي ربطه بين طول القصيدة والتجربة الشعرية، أدرك بكّار أن النقاد القدامى ربما عرفوا مضمون التجربة الشعرية، وداروا حول فلكه، لكنهم لم يعرفوا الاصطلاح المعاصر، فنجد أن هناك نقاداً لم يحددوا طولاً للعمل الأدبي، بل تركوه ليتناسب مع المقام الذي قيل فيه، يقول الرماني: " فإن لكل واحد من الإيجاز والإطناب موضعاً يكون به أولى من الآخر، لأن الحاجة إليه أشد، والاهتمام به أعظم "[٢١٣]، وما حديثه هذا إلا حديثاً عن التجربة الشعرية، التي لم يُعرف اسماً لها.[٢١٤]

ومن المصطلحات الحديثة التي عرفها النقد القديم، وإن لم يعرفوها بمصطلحها المعاصر، هي العاطفة، فالنقاد القدامى في كثير من تعبيراتهم وأحاديثهم، من مثل الرغبة والرهبة، والغضب والطرب، كانوا يدورون في فلك العاطفة وإن لم يعرفوا مصطلحها المعاصر.[٢١٥] يقول ابن قتيبة: "... وللشعر دواعٍ

تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها: الطبع ، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الغضب "(٢١٦).

ولما سأل عبد الملك بن مروان الشاعر أرطأة بن سهية: " كيف أنت في شعرك؟ " فأجاب " والله يا أمير المؤمنين ما أطرب ولا أغضب ولا أرهب "(٢١٧)

وهذه أمثلة وإشارات تدل على التفات القدماء إلى النواحي النفسية، وربطها بنظم الشعر، الذي لا يصدر إلا عن عاطفة ووجدان .

لعل الصفحات السابقة قد كشفت عن طبيعة المحاولة الجادة التي قام بها بكّار، بهدف تقريب قضايا نقدنا العربي القديم من الأذهان الحديثة، التي وجدت في عصر هيمنة الثقافة الغربية، وأُغرقت بالمصطلح النقدي الوافد، الذي كاد يطغى على إنجازات الأمم الأخرى وحضارته.

وفي ربطه بين النقدين القديم والحديث نبّه ناقدنا على أننا يجب ألاّ ننسى الفروق الهامة المرهونة بالظروف الحضارية بين القدماء والمعاصرين، لذلك يجب تجنب الربط العشوائي الانفعالي، الذي لا يستند إلى الأدلة والبراهين والعلم الدقيق.

ومع هذا كنّا نراه أحياناً يتعاطف ولو بشكل خفي مع منجزات أمته وتراثها النقدي، وهذا لمحاولته تقصّي جميع أطراف المصطلح، وتطوير بعض المفاهيم عند النقاد القدماء، والتقدم في تحليل نصوصهم خطوة لم يكن ظرفهم الحضاري يسعفهم بالتوصل إليها على الشكل الذي أمكن التوصل إليه الآن .

النقد الحديث

١.٣ النقد والنقاد:

إن دراسة موقف الدكتور بكّار من النقد والنقاد يحتاج إلى مراجعة دقيقة لمجموعة مقالاته ودراساته النقدية، التي تجمع في ثناياها موقفه النقدي من التجربة النقدية المعاصرة، إضافة إلى ثمانية كتب نشرها في فترات مختلفة، تتبع فيها شخصياتٍ وظواهرٍ شعريةٍ بارزةٍ في الحركة الشعرية الحديثة، وهذه الكتب هي:

١- قضايا في الشعر والنقد، ١٩٨٤

٢- الوجه الآخر: دراسة نقدية، ١٩٨٦

٣- من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر، ١٩٩٠

٤- أوراق نقدية جديدة عن طه حسين، ١٩٩١

٥- في النقد الأدبي، ١٩٩٥

٦- الرحلة المنسية: فدوى طوقان ورحلتها الإبداعية، ٢٠٠٠

٧- العين البصيرة، ٢٠٠٠

٨- سادن التراث: إحسان عباس، ٢٠٠١

لقد بيّن ناقدنا بدايةً أنه لا يجوز إنكار الجهود الكبيرة لعدد من النقاد في العصر الحديث، وإسهامهم في التقدم الفكري والنقدي الحديث، إذ يعترف ناقدنا "بإيجابيات للنقد الحديث"[٢١٨].

لكن هذه النظرة الإيجابية لم تظهر كثيراً فيما كتب يوسف بكّار، إذ رأى أن النقد العربي الحديث في أزمة، أو فوضى في بعض جوانبه، ومما دفعه إلى إصدار مثل هذا الحكم، ما لاحظه من إجراء الكثير من الندوات واللقاءات في الصحف والمجلات مع النقاد والمبدعين حول هذه القضية، وكذلك ما فرضه النقاد على الشعراء والمبدعين من قيود ودكتاتورية النظريات، فلا يتوجب على الشاعر أن

يخرج عن هذه النظريات والمقولات، بل يخضع لها وإن لم تتواءم وفكرة قصيدته ومحتواها، لكن هل فعلاً أن النقد في أزمة ؟

لم يقطع ناقدنا الرأي في تلك المسألة، بل رأى أن النقاد انقسموا إلى ثلاثة أقسام، ويبدو أنه يوافق القسم الأول الذي يرى بصوتٍ عالٍ أن النقد العربي الحديث في أزمة، يقول علي الراعي: " الواقع النقدي على الساحة العربية واقع متدنٍ إلى حدٍ كبير. النقاد المؤهلون يتناقصون، ولا يولد غيرهم بأعداد كافية ومستويات مماثلة أو حتى متقاربة "(٢١٩)، أما إحسان عباس، فلا يقول أن النقد في أزمة، ولكنه يقول أن ليس هناك نقد.(٢٢٠) وساق ناقدنا العديد من آراء النقاد ممن يؤيدون هذا الرأي.(٢٢١)

أما الفئة الثانية فلا تعترف أن النقد في أزمة، وقد اكتفى ناقدنا بقول جبرا إبراهيم جبرا شاهداً على آرائهم، يقول جبرا: " أنا لست من النائمين كل صباح على أزمة النقد المزعومة، ثمة دراسات تصدر بين آنٍ وآخر، كتب ومقالات وأطروحات تقنعني بأن الجادين من النقاد العرب اليوم يفوقون عدداً وقدرةً ما عرفه المجتمع العربي من نقاد في الحقبة الواحدة منذ عهد المأمون حتى منتصف القرنالعشرين "(٢٢٢)

أما الفريق الثالث فهو لا يعترف بالأزمة لكنه يوجهها توجيهاً إيجابياً، فينبغي أن نفهم كلمة أزمة بوصفها إدراكاً إيجابياً للحاجة إلى المجاوزة والخلق، يقول عبد الله الغذامي: " أما واقع النقد العربي اليوم، فأنا لا أقول أنه بخير، إن كل المجهود العربي الثقافي اليوم بينه وبين الخير مراحل، لا بد أن نسعى لاجتيازها لنصل... إنها أزمة ولكنها أزمة الأسئلة، وأزمة البحث وأزمة مراجعة الذات"(٢٢٣)

أما جابر عصفور فيعلل تنافر الآراء وتعدد الأصوات في النقد العربي الحديث " بأن النقد العربي مرتبط بالثقافة العربية، والثقافة العربية في مراحل التحول، وتمر بظروف متعددة، وتعيش تحولات عنيفة "(٢٢٤)، ولعله في رأيه يكون أقربهم إلى الصواب.

وعن مظاهر الأزمة في النقد العربي الحديث فيرى ناقدنا أن أظهر مظاهر أزمة النقد هو التغريب، وأخذ المصطلحات والمفاهيم والنظريات الغربية، وإخضاعها إلى أدبنا العربي "فبعض نقادنا يغلو غلواً بعيداً في مجاراة النظريات الغربية، وفي اعتناق أصولها وجذورها الفكرية "(٢٢٥).

وأرى أنه لا ضير من الاستفادة من الثقافة النقدية الغربية بشرط أن يضع نقادنا نُصْبَ أعينهم خصوصية الإبداع العربي وتميزه عن النظريات النقدية المستوردة "ولعل إشكالية الاستيراد من أكثر الإشكاليات إساءةً للنقد، وخاصة عندما يأتي النقد المؤدلج بنيات مسبقة تجاه العمل الأدبي "(٢٢٦)

وتقول سلمى الجيوسي حول هذا الموضوع: " أنا لا أريد أن أهاجم هذا النوع من النقد، أحياناً أستمتع بهذا النقد، ولكن عندما يكون مستغرقاً في التقليد للغرب أجده غير مفيد، وهناك نقاد يكتبون كلاماً فرنسياً باللغة العربية، ويحاولون تطبيق قوانين لا يمكن أن تطبق على تجربتنا الأدبية العربية..."(٢٢٧).

كما يعد ناقدنا مشكلتي المصطلح النقدي، والترجمة مظهراً آخرَ من مظاهر أزمة النقد العربي الحديث،(٢٢٨) لأن القارئ لا يخرج منهما بأي فائدة علمية، بل تعمل على تشويشه وخلخلة معرفته، " لقد أصبح النقد عبارة عن مصطلحات وشعارات، يرفعها حتى بعض الشباب الجدد الذين لا يفهمون معناها، إن واقع النقد الأدبي سيئ لدرجة يمكن القول معها أنه ليس عندنا نقد عربي حديث "(٢٢٩).

وهذه الحدية في الرأي جاءت من أن " إشكال المصطلح أزمة أخرى، لنقل انحراف آخر في مسار النقد الذي ينشر قضية اختلاف الترجمان... في المغرب يترجمون بطريقة، وفي لبنان يترجمون بطريقة، كذلك في مصر يترجمون المصطلح الواحد بثلاثة مصطلحات أو أكثر "(٢٣٠)، ويرى يوسف بكّار أن "الإحساس بإشكالية المصطلح الكبرى في النقد العربي الحديث، بل بالثقافة العربية كلها، هو الذي أوجب أن تعقد لها مؤتمرات وندوات خاصة "(٢٣١).

وأرى أن ترجمة المنجزات النقدية العالمية بطريقة لا منهجية، لا تراعي اللغة السليمة الصافية، تعمل على عدم وضوح هذه المنجزات المترجمة، ويصبح فهم كل ناقد مختلفاً عن فهم الآخر، ويضحي الأمر أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد وفق رؤيته وفهمه للترجمات.

أما عن الغموض في النقد فيرى ناقدنا أنه من أبرز مظاهر أزمة النقد العربي الحديث، وغالباً ما يأتي الغموض نتيجة لإشكالية الترجمة والمصطلح السابقين، فهناك اتفاق من أغلبية النقاد على أن ثمة غموضاً في النقد العربي الحديث، لكن البحث عن سبب هذا الغموض يفضي إلى أسبابٍ مختلفةٍ، فعز الدين إسماعيل يرى "أن الصعوبة في استيعاب هذه المدارس الجديدة تنشأ ليس بالضرورة بسبب غرابة المصطلح أو صعوبة نقله إلى العربية، بقدر ما تنشأ عن التهيؤ الذهني العلمي في حقل الدراسات الأدبية، التي لم تُيسّر له هذه النقلة بالقدر الكافي..."(٢٣٢).

ويقول عبد المحسن طه بدر: "إن قضية الغموض تأتي من عدم تمثّل الناقد تمثّلاً كاملاً لما يقول، بل أساساً من عدم اتخاذه موقفاً نقدياً مما يقول..."(٢٣٣).

وفي معرض حديثه عن (النظرية النقدية العربية) طالب النقاد العرب بأن تكون لهم نظرية نقدية تضاهي النظريات الغربية، ثم بيّن أن ثمة عوائق تقف في طريق قيام مثل هذه النظرية، "وللأسف عالمنا العربي ليس متقدماً في صناعة المعرفة بحيث يصبح طرفاً بقوة... وعلى الرغم من هذا فأنا أراه عاملاً على ضوء جهود فردية أنتجت المعرفة، حين أُحيطت بالمناخ الملائم لعقليتها وطموحها"(٢٣٤).

بيد أننا نجد جابر عصفور نفسه يرى أن الحديث عن نظرية عربية أو غربية حديثٌ يبتعد عن الصواب، لأنه "ليس هناك نظرية نقدية لها جنسيتها، فهناك مجموعة من العقول تشارك في إثراء المشهد النقدي، يمكنك الإشارة إلى أسماء عربية لها إنجازاتها داخل النظرية العالمية، وهذه بدايات تشير إلى إسهامات أعظم إذا واصلنا بجهودنا مسيرة الإبداع الذاتي، ولم نكتفِ بمجرد الإتباع"(٢٣٥).

إن مصطلح نظرية نقدية عربية " يبدو مغلوطاً إن قصدنا منه حصر الوصف، وقصر النظرية على العروبة، لكنه يبدو مبشراً بأفق مستقبلي واعد إن هدفنا منه إلى رفع الإسهام العربي للمعرفة بالأدب ونقده إلى فضاء عالمي رحيب "(٢٣٦).

ويتخذ بكّار رأي أستاذه شكري عياد دليلاً على أن النقد العربي يفتقد إلى التطبيق، لكنه كثير التنظير " فالغالب الآن على النقد الأدبي الذي يُنشر أنه نقد نظري، بينما التطبيقات قليلة جداً، وهي كعادة هذه المدارس تأخذ نصوصاً معينة، وغالباً ما تأخذ نصوصاً لكتّاب بارزين أو شعراء بارزين، كأنها في الحقيقة تحاول أن تستمد عناصر قوة من هذا التطبيق ولا تقوم بواجب "(٢٣٧)

وكان في أغلب آرائه النقدية، لا يتعصب إلى رأيه الخاص، إنما يضع رأيه والرأي الآخر، ويدلل على كليهما بأدلةٍ وبراهين، ويترك للمتلقي حرية التفكير لاتخاذ موقفٍ ما .

٢,٢ نقد النقد:

أدرك يوسف بكّار منذ وقتٍ مبكرٍ أن خدمة النقد الأدبي لا تكون إلا بالتفاعل والحوار والتكامل والنقد البنّاء، فنحن في " مسيس الحاجة إلى نقدٍ بنّاء نزيه، بعيد عن الهوى وعن صراعات الاتجاهات والمدارس والمذاهب والمناهج كافة، وإلى نقد النقد دون ادعاء أو تزييف "(٢٣٨)، ولا يكون مثل هذا النقد إلا بسلوك " جادة الأمانة والنزاهة والنقد العلمي الخالص، وأفدنا من الآخر حيثما يكون في حدود المشترك الإنساني "(٢٣٩).

وإيماناً بذلك عمد إلى عدد من الأعمال النقدية اللافتة للنظر في النقد الحديث، وقام بالتعليق على هذه الأعمال وإبداء الرأي فيها، وذلك بوعي الناقد المسؤول الذي ينأى بنفسه عن التحيز لفئةٍ ما أو عليها .

لقد تعددت الموضوعات التي سلّط أضواء نقده عليها، فكشف عن بعض الأخطاء والمزالق في بعض الكتب النقدية التراثية القديمة، إضافةً إلى بعض الأعمال النقدية الحديثة، وذلك بعد دراستها دراسةً مفصّلةً دقيقةً، وكانت ملاحظات ناقدنا مختلفة متنوعة، تتعلق بالألفاظ والجمل والعبارات، إضافةً إلى

ملاحظات لغوية ونحوية، وأخرى إملائية ومطبعية وتاريخية، إضافةً إلى التنبيه إلى التصحيفات والتحريفات، وبعض الملاحظات العروضية.

ومن هذه الأمثلة نذكر أنه بعد تأمّله لكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، عاب عليه أموراً كثيرة، منها أن ابن قتيبة عدّ عملية تنقيح الشعر مصاحبةً لعملية النظم، وذلك حين قسّم الشعراء إلى مطبوع ومتكلف اعتماداً على مسألة التهذيب، فقد " غاب عن ابن قتيبة وغيره من أصحاب مذهبه أن تنقيح القصيدة مرحلة متأخرة من مراحلها، لا علاقة لها بالنظم، لأنها لا تأتي إلا بعد الفراغ من القصيدة وتمامها غالباً، ولأن الشاعر لا يعمد إلى التنقيح إلا بعد ذلك أيضاً، وربما بعد فترات ليست قصيرة..."[٢٤٠].

وكذلك رفض ناقدنا ما جاء به ابن قتيبة في مقدمة القصيدة من ضرورة الوقوف على الأطلال، والغزل ووصف الرحلة وتذكر الديار، وذلك ليستدعي بها إصغاء الأسماع.[٢٤١] ويرى ناقدنا في ذلك الشرط القسري " إفراط وتفريط، لأن الحجة القائمة على أن الله جعل محبة الغزل وإلف النساء في تركيب العباد، لا تعني استغلالها بهذا الشكل وفي كل مجال لتصبح شرطاً لازباً لا بد للشاعر من الإتيان عليه "[٢٤٢]

ونظراته في الكتب التراثية القديمة كثيرة وكبيرة، فنراه مثلاً يكتشف أن ثمة تناقضاً في آراء المرزوقي النقدية، فقد طالب بوحدة البيت في القصيدة بقوله: " ومبنى الشعر... على أنه يقوم كل بيت بنفسه، غير مفتقر إلى غيره، إلاّ ما يكون مضمناً بأخيه، وهو عيب فيه "[٢٤٣] وكان قوله هذا مخالفاً لما جاء فيه "لأن القاعدة الخامسة من قواعد عمود الشعر تنص على التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن "[٢٤٤].

وعرض ناقدنا إلى بيتي حسان بن ثابت:

لنا الجفنات الغرّ يلمعن بالضحى ... وأسيافنا يقطرن من نجدةٍ دما

ولدْنا بني العنقاء وابني محرّقٍ ... فأكرم بنا خالاً وأكرم بنا ابْنما[٢٤٥]

وهما بيتان في الفخر، وتوقف النابغة الذبياني عندهما، وكان التركيز منصباً على البيت الأول، لأن الشاعر خرج " عن التقاليد والأعراف والقيم الاجتماعية، ولم يمت إلى أدبيته بصلة ما "(٢٤٦) وذلك لأنه جمع أجفان وأسياف جمع يدل على قلة، وكذلك أن حسان قال (يلمعن بالضحى) ولم يقل (يجرين) "وأخال أن مصدر حكم النابغة وتابعيه على عدم نجاح حسان في بيته الافتخاري، تيقنهم من فهم ما قصد إليه الشاعر تيقناً أوقعهم فيه يقين اللغة المعجمي، بعيداً عن تعددية المعنى أو أي محتمل نقدي آخر، وهو يقين كذلك اختلط عندهم باليقين الاجتماعي للفخر في ذلك الزمان "(٢٤٧).

وبيّن أيضاً أن قدامة بن جعفر فطن إلى المعاني التي أرادها حسان بن ثابت، وفسرها ضمن السياق الجمالي، حيث رفض الأخذ برمزية اللغة ودلالاتها، فقراءة (الغرّ) أراد الشاعر بها المعنى الرمزي الدلالي الاصطلاحي وهو الشهرة، ثم فسرها ضمن سياقها التاريخي والاجتماعي، فرجح (يقطرن) على يجرين، وكذلك وقف عند (يلمعن بالضحى)، ورفض قراءة (يلمعن بالدجى) وذلك ضمن السياق المعرفي الذي ينمّ عن معرفة بطبيعة الأشياء.(٢٤٨) وفصّل قدامة القول في ذلك، ولا يعنينا كثيراً ما قاله قدامة، بقدر ما يهمنا وقوف ناقدنا على أبيات كثيرة وُجّهت لها سهام النقاد القدماء، ومن ذلك قول الشاعر:(٢٤٩)

تراه إذا ما أبصر الضيف مقبلاً — يكلمه من حبّه، وهو أعجم

ونُسب هذا البيت إلى ابن هرمة وإلى زياد الأعجم، وأكثر المصادر ذكرته دون نسبة إلى أحد، وجاء بروايات مختلفة، لكن ما توقف ناقدنا عنده أن قدامة بن جعفر عدّ البيت من الشواهد على عيوب المعاني في الاستحالة والتناقض، إذ يقول فيه: " فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في قوله: إنه يكلمه، ثم أعدمه إياه عند قوله: إنه أعجم، من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة "(٢٥٠).

ويبدو أن قدامة لم يفطن جيداً إلى المقصود بالصورة في البيت، فالمقصود ليس كما ظنّ أو قرأ، إنما المقصود أن الكلب يكاد يكلم الضيف حباً له إذا أقبل على أعجميته وعدم مقدرته على الكلام.[٢٥١]

وبعد مناقشة آراء النقاد القدماء وتفنيدها حول هذا البيت يرى ناقدنا أن هذا في حقيقته إنكار لطبيعة الاستعارة وما فيها من تشخيص، ويُعد هذا فهماً غريبا ما كان ينتظر من قدامة المؤمن بمبدأ الكذب في الشعر والغلو فيه أن يقول هذا[٢٥٢].

إن "المنهج العقلي لا يستلطف مثل هذا التصور الجامح الذي لا يخضع لتحديدات منطقية، فالاستعارة تحطم كثيراً مما بناه قدامه بصبر وتؤدة "[٢٥٣].

وما هذه إلا إضاءات قليلة في عالم بكّار النقدي حيث كان تناوله للأعمال النقدية واضحاً، يطرح الموضوع من جميع جوانبه ويبين ما له وما عليه ويستشهد بما قاله القدماء أنفسهم عن ذلك، وقد يستعين بكّار بآراء المعاصرين ممن تكلموا بالموضوع نفسه، ولم يكن منحازاً إلى فئة ما أو عليها، إنما كان موضوعياً وهدفه علمي بحت، ومثلما عرضنا لبعض ممارساته النقدية على التراث النقدي القديم، سنعرض بإيجاز بعض أعماله النقدية على عددٍ من الكتابات والآراء النقدية الحديثة.

فقد رفض بدايةً ما جاء به شكري عياد من أن الخصومة بين القدماء حول اللفظ والمعنى ما كانت لتشتد هذه الشدة لو لم تغذها دوافع اعتقادية وسياسية واجتماعية،[٢٥٤] بدعوى أنه لم يخض في بحث هذه الدوافع، ولم يكشف عن قصده بوضوح. كما أنه رفض ما جاء به بدوي طبانه الذي أرجع المشكلة إلى خلاف عنصري شعبي، حيث استند إلى أن كثيراً ممن تشيعوا للمعاني كانوا من غير العرب، ممن لم يتفانوا في العروبة.[٢٥٥]

وبيّن أنه من الصعب إرجاع المسألة إلى الشعوبية أو للمنافسة بين العرب والموالي، لأن نقدنا القديم لم يكن منفرداً بها وحده، فالقضية عامة في الآداب

الأخرى، وبين أن هناك من العرب من انحاز إلى جانب المعنى كالعلوي، صاحب الطراز وغيره.(٢٥٦)

أما عن الملاحظات العروضية، فرفض ناقدنا ما جاء به عز الدين إسماعيل في حديثه عن محاولة الخليل في الربط بين بعض الأغراض الشعرية وبعض الأوزان،(٢٥٧) والقول بأن الخليل بن أحمد قد حدد " طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية، فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس "(٢٥٨).

كما أنكر ما جاء به عز الدين إسماعيل، حيث إنه بحث بحثاً مضنياً بمساعدة أستاذه حسين نصّار، ولم يجد شيئاً مما ذكره عز الدين إسماعيل، وينكر على الباحث فكرته، ويستغرب مصدر معلومته، ومن أين حصل عليها، ولِمَ لمْ يُثبت مصادره التي اتكأ عليها؟ أما إذا كان " يقصد التعليل الشكلي الساذج لأسماء البحور، فأنّى استطاع أن يفهم ربط الخليل بين الأغراض والأوزان؟ وأنّى هو الطابع النفسي الذي يُفهم من تسميات الخليل للأوزان؟ "(٢٥٩).

أما في تفسير مقدمة القصيدة، فقد تعرض ناقدنا إلى الكثير من الآراء وناقش العديد منها، ويرى أنها على اختلافها تظل تفسيرات ووجهات نظر تخضع للقبول والرفض، فعرض الناقد كثيراً من هذه الآراء بأسلوب علمي متكأ على العقل والتفكير المنطقي السليم.

فالمعاصرون أفرطوا في تفسيراتهم وذلك " لأنه لا يمكن تعميم الظاهرة بالشكل الذي ذهبوا إليه على كل الشعراء، وإن كان غير بعيد أن يُرمز بالمقدمة أحياناً، فهل كان تفكير كل الشعراء واحداً؟ "(٢٦٠).

أما في تفسيره لأسباب وحدة البيت، فعارض ناقدنا من يذهب إلى أن الميل إلى البلاغة العربية والإيجاز كان له الأثر في مفهوم وحدة البيت في النقد القديم،(٢٦١) أو من يرى أن لطبيعة القافية دوراً في ذلك، لأن القافية تدل عل نهاية الجملة، ولأنها تضطر القارئ والسامع إلى الوقوف عندها للتمتع بها موسيقياً.(٢٦٢)

وكعادته دائماً لم يكتفِ بمعارضة الآراء وحسب، إنما يخضعها للمناقشة والتحليل، ثم يبين رأيه في ذلك، فوحدة البيت واستقلاله يرجع إلى أن القدماء جعلوا قدرة الشاعر على الإتيان بالمعنى أو المعنيين في بيت واحد مقياساً للموازنة، ومعياراً لقدرة الشاعر على الإجادة في النظم، كما أنهم نظروا إلى التشبيه في البيت، فمن جمع عدد تشبيهات أكبر في البيت الواحد كان أفضل، وساق ناقدنا العديد من الأمثلة على ذلك للتدليل على رأيه.[٢٦٣]

والحقيقة لو أردنا أن نتعرض لكل ما قام به يوسف بكّار من نقدٍ للأعمال والكتابات النقدية، لتضخم حجم هذا البحث، ولصلح هذا عنواناً لأطروحة ماجستير بأكملها، لكننا نكتفي بالإشارة إلى بعض الأعمال النقدية التي مارسها ناقدنا.

فقد ناقش كتاب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها)[٢٦٤]، كما كان له نظرات لغوية في بعض مقالات مجلة أقلام[٢٦٥]، وناقش بشكلٍ مفصّل ما كتبه مصطفى ناصف في كتابه (صوت الشاعر القديم) الذي درس فيه الشعر الجاهلي تحديداً، وركّز فيه على الكلمات الأساسية أو الكلمات المفاتيح في الشعر، التي لا تأخذ بالدلالات الحرفية الظاهرة للألفاظ، بل تتبعث من رمزية اللغة، وبنية القصيدة اللغوية والبحث عن وحدة الشعر.[٢٦٦]

وتناول ما كتبته وداد القاضي عن رسائل البلوي في كتابها (بشر بن أبي كبار البلوي) وما كتبته جليلة رضا عن حياة إبراهيم ناجي وشعره في كتابها (صفحات من حياتي)[٢٦٧]، كما وضع ناقدنا لمساته النقدية على كتاب (الشعلة الزرقاء) وهي الرسائل التي بعثها جبران خليل جبران إلى مي زيادة.[٢٧٧]

ومن الممارسات النقدية الأخرى، ما كتبه يوسف بكّار من كتابات يرد فيها على بعض من تناول مؤلفاته بالنقد، فممن ردّ عليهم: محمد مصطفى هداره، في نقده لكتاب (اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري)[٢٦٩]، وكذلك عقّب على ما كتبه محمود الشلبي حول كتابه (شعر ربيعة الرقي)[٢٧٠]، وسأعرض لنقد هذه الكتب وغيرها الكثير في الفصل القادم.

وبعد هذا العرض السريع لمطالعات ناقدنا حول بعض الأعمال النقدية، يتكشّف لنا ناقد من أصحاب الأنماط القرائية الجديدة، وممن أخذوا على عاتقهم قراءة ما كُتب في النقد القديم أو المعاصر قراءةً تتجاوز أغلب القراءات السابقة، وممن يعملون على تصويب كثير من الأوهام والقضايا المغلوطة، واستند بكّار في ذلك على سعة الأفق وشمول النظرة، وما يمتلكه من مخزون فكري وثقافي، سالكاً طريق النزاهة والأمانة العلمية، والنقد العلمي الخالص والإفادة من الآخر.

٣.٣ جوانب نقدية جديدة عن طه حسين:

ظلّت شخصية طه حسين محل نقاش وجدل، والموقف تجاهه مرّ بمراحل عديدة، فقد ترك بصمته الأولى كشخصية مثيرة للجدل، ليس فقط في دراسته عن الشعر الجاهلي، بل في كل كتاباته، ثم تغيّر الموقف بعد وفاته بعقد، فبدأنا نلاحظ بوادر التغيير في الموقف تجاه طه حسين، فأصبح هو وأعماله مواضيع للبحث تخضع للعديد من التحليلات والاتجاهات النقدية، وبعد ذلك تبددت الهالة من حوله، فأصبح الآن مثل أي كاتب آخر، جزءاً من التراث العربي وأديباً مصرياً حديثاً، له مكانته المرموقة في حركة الأدب العربي.

وقد عجزت أقلام المبدعين والكتاب في الوقت الحاضر عن الإتيان بجديد حول عالم طه حسين النقدي، بسبب الكتابات الكثيرة والمتنوعة التي تناولته وإنتاجه بالنقد والتحليل، إلا أن ناقدنا الباحث عن الجديد والمفيد دائماً يصدر كتابه (أوراق نقدية جديدة عن طه حسين) في مطلع التسعينات، ويكشف النقاب فيه عن ثلاثة أبحاث تأتي بالجديد عن طه حسين.

وعمل في البحث الأول الموسوم بخصوصية الذات ونفوذ الآخر على كشف الغطاء عن الأثر غير المخفي الذي تركه المستشرق الإيطالي (كارلو نالينو) في طه حسين من حيث فهمه للمواضيع وتناولها، وفي آرائه العلمية ولا سيما في مراحل تكوينه الأولى.

ويكشف البحث الثاني عن نظرية متكاملة الفلسفة والأبعاد في ترجمات طه حسين، أما البحث الأخير فكان حول توجه طه حسين إلى الانفتاح على ثقافات

ومعرض أمم الأرض، والاعتناء باللغات الشرقية وآدابه اعتناءً خاصاً، كما بين موقف طه حسين غير الثابت من الأدب الفارسي القديم، وتأثيره وتأثّره بالأدب العربي.

ففي البحث الأول شرح ناقدنا ما يذهب إليه من تأثير (نالينو) بطه حسين وأدبه، وذلك من خلال مجموعة أقوال متناثرة في آثاره، ومن خلال العلاقة الخاصة بين طه حسين ونالينو في حياته، وبابنته بعد وفاته، ومن ثم اهتمامه بنشر المحاضرات التي ألقاها عليه.

وطبّق ناقدنا عملية المقارنة بين طه حسين ونالينو تطبيقاً عملياً، وذلك من خلال المقارنة بين ما كتب نالينو في كتابه (تاريخ الآداب العربية في الجاهلية حتى عصر بني أمية) وكتابات طه حسين الأدبية. حيث كانت مقدمة كتاب نالينو تمثل جملة من القواعد والأصول العلمية في كتابة البحث العلمي وأساليبه، وضرورة امتحان آراء السلف ، والحض على الاجتهاد الذي هو السبيل إلى الجديد والتجديد، " وإذا ما طفقنا نبحث عن تأثيرها في التلميذ الشاب آنذاك، ألفيناه واضحاً جلياً في عقله وفكره ومنهجه وطرائقه وتواليفه، وبعض مناحي حياته ومذهبه، فضلاً عن جوانب نفوذ الأستاذ في التلميذ "[(٢٧١)]

فتأثّر التلميذ بالأستاذ لم ينتبه إليه جل دارسي طه حسين، بل اكتفوا بالإشارات العابرة إلى أثر نالينو في تلميذه " وأنا زعيم بأن جل الذين عرضوا لدراسة طه حسين للأدب العربي لم يقفوا عند كتاب نالينو هذا أو يقرأوه "[(٢٧٢)]

وراح ناقدنا بعد ذلك يعرض لآراء النقاد الذين تحدثوا عن الموضوع، وخصّ جابر عصفور وأحمد بوحسن بالعرض والتحليل، لأنهما أكثر من التفت إلى جوانب تأثير نالينو في منهجيات تلميذه العلمية.

وقام ناقدنا بعرض مقابلات بين ما جاء به نالينو، وما قام به طه حسين من خلال كتاباته، فمثلاً مثلما وقف نالينو عند لفظة (أدب)، وحاول تتبع اشتقاقاتها ومعانيها المختلفة وما تفرع منها، حلا لتلميذه أن يقف عند اللفظة عينها.

وكان نالينو يدعو طلابه في مقدمة كتابه إلى الاتساع في المطالعة " فإنه ما لا غنى عنه لمن يريد الترقي الرحب في أي علم، وهو أيضاً من أعظم الواجبات عليكم، خصوصاً في هذا الفن الذي أتشرف بتدريسه هذه السنة..."[٢٧٣].

وبتمحيص دقيق وتأنٍ من ناقدنا لكتاب تاريخ الآداب العربية، وبعض آثار طه حسين الأدبية، وجد أن تأثير طه حسين بأستاذه قد تخطى المنهج إلى الآراء في بعض الأحايين.[٢٧٤] فقد أشار نالينو في إحدى محاضراته إلى أننا نجد أشعاراً في الغزل الجاهلي تشبه ما جاء به عمر بن أبي ربيعة في عصر بني أمية[٢٧٥]. "وليس بمستبعد أن التلميذ اختزن بذكائه المعهود هذه الفكرة التي أضحت دعامةً من دعائم شكه في الشعر الجاهلي "[٢٧٦].

هذا هو الجديد الذي جاء به ناقدنا في البحث الأول، فقد لاحظ أثراً كبيراً لناللينو بطه حسين، مما ينم على سعة إطلاع بكّار وكثرة مدارسته في الكتب الأدبية المختلفة والمتنوعة مما دفعه إلى هذا الربط بين ناللينو وطه حسين.

أما البحث الثاني فعرض لقضية الترجمة عند طه حسين، وبين أن للترجمة عنده دواعي كثيرة، لأنه يؤمن بأن العقل البشري عقلٌ واحدٌ، وإنْ تغيّر ذوق أمة عن ذوق غيرها من الأمم، " ولا يتكئ طه حسين في الترجمة على قراءاته وتأثراته ومسارب ثقافته حسب، إنما يمتح من نفسه وخلاصات أفاويق تجاربه وخبرات ما أسند إليه من مسؤوليات علمية، وإشراف مباشر ومشاركة في غير هيئة من الهيئات واللجان التي كانت الترجمة مشروعاً من مشروعاتها "[٢٧٧].

ودعا طه حسين إلى العناية بالترجمة وألاّ تبقى أمتنا العربية منعزلة، لأن أدبنا حي والأدب الحي " لا يستطيع العزلة، وإنما هو مضطر إلى أن يتصل بالآداب الأخرى، وسبيله إلى ذلك النقل والترجمة والتلخيص والتعريف بالأدباء من الأجانب "[٢٧٨].

وكان طه حسين يؤمن بأنه قد مضى الوقت الذي كان الناس يؤمنون فيه بأن الأدب العربي غني بنفسه، لا يحتاج إلى أن تمده الآداب الأخرى بما فيها من قوة وروعة وجمال.[٢٧٩]

ودعا إلى أن تُترجم الثقافات الأجنبية - مهما يكن مصدرها - إلى العربية، وشجّع طه حسين على الترجمة وشارك فيها، واحتج طه حسين على ترجمة العرب الآداب والثقافات الأوروبية، وترك آدابٍ وثقافات أخرى تزدهر في أقطار الأرض، ولم يبلغنا منها إلا الصدى.(٢٨٠)

ثم بين ناقدنا أن طه حسين كان يُعنى بترجمة كل الموضوعات الثقافية والفكرية المناسبة والمفيدة من تراث الأمم المختلفة، قديماً وحديثاً، ورفض فكرة "أن ترجمة الأدب إضاعة للوقت والجهد والمال، وأن الخير، كل الخير إنما هو في ترجمة العلم لأن الناس فيما زعموا محتاجون إلى العلم أكثر من حاجتهم إلى الأدب"(٢٨١).

ولم يفت بكّار أن يعرض إلى أساسيات ومستلزمات ما يترجم عند طه حسين، وذلك بأنه يؤمن بالتمهيد والتعريف بالموضوع الذي تُراد ترجمته، أو الشخصية المراد ترجمة آثارها، كما أنه ينبه على جهود غيره في الترجمة، كما دعا المترجمين أن يضعوا ثبتاً للأسماء والاصطلاحات، وذلك إذا كثرت في ترجماتهم، وتفسير ما يحتاج منها إلى تفسير وشرح، كما أصر على إعادة النصوص العربية القديمة أو أي نصوص من لغة أخرى إلى أصولها الأولى، وليس ترجمتها فيما يكتب عن التراث العربي بلغة أجنبية، ويترجم إلى العربية.

كما بين ناقدنا بعض الشروط الواجب توافرها في المترجم عند طه حسين، وكيفية الترجمة، حيث إن الترجمة عنده إبداع " وهذا من شروط الإبداع في الترجمة، وإلاّ تكون الترجمة عملية آلية، عملية اصطناعية أو حرفية، الشرط الأساس هو أن تكشف إبداعك في النص الذي تريد أن تترجمه "(٢٨٢).

والمترجم " ليس حرياً أن يحسن اللغة العربية التي ينقل إليها واللغة الأجنبية التي ينقل عنها فحسب، بل هو خليق أن يحسن الفن الذي ينقله إحساناً تاماً، وأن يكون من إجادته بحيث يستطيع النقد والمناقشة "(٢٨٣).

وواصل ناقدنا الحديث عن شروط المترجم والنص المترجَم، وبث آراء طه حسين في كليهما، إلى أن وصل إلى رأي طه حسين في (الترجمة عن ترجمة)، وبيّن

أنه نقص وقصور، لا بد أن يعدل عنه إلى الترجمة عن اللغة التي كُتب فيها الأدب، ورفض " أن ننقل آثار الكتّاب الألمانيين مثلاً أو الروسيين عن الترجمة الفرنسية أو الإنجليزية لهؤلاء الكتّاب، وعاصم لنا عن اللجوء إلى ما لجأ إليه قدماؤنا، حين نقلوا الفلسفة اليونانية عن السريانية، وحين نقلوا بعض الآثار الهندية عن الفارسية "[٢٨٤]

ومع ذلك نجد طه حسين نفسه قد ترجم قصتي (أوديب) و (ثيسيوس) لسوفوكليس عن (أندريه جيد) الفرنسي، وليس عن اليونانية، دون أن يذكر سبباً أو يبين علة.

واستطاع ناقدنا أن يرصد جهد طه حسين النظري في الترجمة حيث هو متناثر مبعثر في أرجاء كثيرة من مؤلفاته وآثاره. ومثل هذا العمل يحتاج إلى ناقد يتمتع بصبرٍ وعمقٍ وتؤدةٍ.

وكان المبحث الثالث حول طه حسين والأدب الفارسي، حيث تلمّس ناقدنا موقف الرجل من الأدب الفارسي من مجموع كتاباته ومؤلفاته وبعض المقدمات التي كتبها لأعمال غيره، حيث بدأت علاقة طه حسين بالأدب الفارسي في بداية العقد الثالث من القرن المنصرم، في كتابه حديث الأربعاء، حيث بيّن " أن بين العرب والروم من جهة، والفرس والرومان من جهة أخرى تشابهاً شديداً، انتصر العرب على الفرس انتصاراً عسكرياً وانتصر الفرس على العرب انتصارا أدبياً..."[٢٨٥].

وبين ناقدنا تناقض آراء طه حسين حول الأدب الفارسي، فهو ونفر من المستشرقين شرّعوا الأبواب أمام الدارسين ليتفقوا أو يختلفوا معه، حتى كانوا ثلاثة فرق:

الأولى: طاهوية سلبية لا ترى للأدب الفارسي أثراً بعيداً في الأدب العربي، والثانية ضدّية تترجح بين التطرف والاعتدال، الذي يتكئ على (طاهوية) إيجابية، أما الثالثة فمعتدلة لا تخلو من رشاش الطاهوية، وهي متفقة على الأثر الحضاري الفارسي في الحياة العربية وانعكاساته في الأدب.[٢٨٦]

ولإطلاعه الكبير على الأدب الفارسي وإلمامه به فقد راح يعرض لأمثلة تنمّ على تأثير بعض مناحي التراث الفارسي القديم في أدبنا العربي، خاصة في القرن الأول والثاني والثالث الهجري، ولم يسترسل ناقدنا في الحديث عن طه حسين وعلاقته بالأدب الفارسي في هذا المبحث مثلما استرسل في الحديث عن أصول الأدب الفارسي وبداياته وعلاقته بالتراث العربي القديم، وربما كان ذلك ـ كما أسلفنا ـ بسبب إجادته للغة الفارسية وكتاباته الكثيرة عنها.

٤,٣ العروض ونقد بعض الأعمال الشعرية الحديثة:

قام بكّار استجابةً لتساؤلات طلابه الكثيرة عن عدد من قضايا الشعر العربي الموسيقية، وعن الجدل النقدي وتطوره المتسارع في الشعر العربي، وخاصةً شعر التفعيلة وقصائد النثر ببحثٍ حول علم العروض والقافية، حيث أعاد ترتيب البحور الشعرية، وذلك " بالبحث في النسب الموسيقي الإيقاعي بين البحور الذي جاوز حدود القربى الشكلية، إلى علاقات موسيقية دقيقة قد توصل إلى تداخل (الرُقُم الموسيقية) وتشابكها "(٢٨٧).

وعرّج ناقدنا إلى الحديث عن عيوب القافية والأوزان وشعر التفعيلة، وكان الجديد في بحثه أن تطرق إلى الشعر المرسل والشعر المنثور وقصيدة النثر والأنماط الشعرية المتنوعة القافية والضرورات الشعرية، وبيّن أن أوليات نظم الشعر المرسل تعود إلى بداية القرن العشرين، على يد الشاعر السوري الحلبي رزق الله حسون، وكذلك قصيدة النثر التي تعود محاولات أمين الريحاني، ثم محاولات جبران خليل جبران، وعدّ النقاد التجليات اللغوية والإيقاعات الموسيقية الداخلية أهم خصائص قصيدة النثر.(٢٨٨)

وعن قصيدة النثر التي أخذت تظهر على الساحة العربية منذ فترة قريبة، ذكر ناقدنا أن فيها موسيقى، " لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"(٢٨٩).

كما عرض ناقدنا للأنماط الشعرية متنوعة القافية، وقال إنها ظاهرةٌ متجددةٌ وبارزةٌ في شعرنا العربي، وهي " ظاهرة موسيقية ترفض الركون إلى النغمة الموسيقية الخارجية الواحدة، وتجنح إلى التوزيع الإيقاعي الذي يتواءم مع المعاني والأفكار والمضامين "(٢٩٠).

ومن الأنماط الشعرية المتنوعة القافية: المسمط والمزدوج والمثنيات والثنائيات والمثلثات والثلاثيات والرباعيات والمربعات والخماسيات والمخمسات والمسدسات والمسبعات، أو المتباينات كما يسميها حسين نصار في كتابه (في العروض والأدب) فيقول: " قصيدة ذات مزيج نغمي خاص، لا نسق خاص له، فقد يخرج الشاعر فيها غير قالب قافي أو وزنيّ، وربما منها معاً "(٢٩١).

أما عن الضرورات الشعرية فقد انقسم القدماء فيها إلى أقسام ثلاثة:(٢٩٢) فالأولى تجيز الضرورات إجازة مطلقة دون احتراس، وكان أكثرهم من علماء اللغة والنحو والعروض، وذلك قياساً إلى الشعر الجاهلي والشعراء الجاهليين، أما القسم الثاني فلا يعترفون بالضرورات بل تصرّ على تجنبها، أما القسم الأخير فيجيز أكثر الضرورات ويحظر بعضها.

ولم يأتِ المعاصرون بجديد، بل آراؤهم لا تتعدى الرأيين الأول والثاني من آراء القدماء، ففئة تفتح الضرورات على مصراعيها، وأخرى ترفض الضرورات بحزم.

ثم عرض ناقدنا أنماط الضرورات، وقسّمها إلى ضرورات الزيادة، وضرورات النقص، وضرورات التقديم والتأخير وضرورات البدل.

وكان الهدف الذي يصبو إليه ناقدنا في هذا المبحث هدفاً تعليمياً بحتاً، لذلك لم نجد لناقدنا فيه ما خبرنا منه من تحليل ومناقشة وبسط الرأي والرأي الآخر، بل كان أسلوبه مبسطاً سهلاً، يحاور الأصول الثابتة في علم العروض والقافية، ويضيف وينقص ويعدل، وذلك ليقدمها إلى طلبة العلم بأساليب مناسبة ميسرة، وتخفيفاً للصعوبة المستقرة في أذهان العامة من الطلبة عن صعوبة هذا العلم، وكثرة مصطلحاته وتشعبها.

٥,٣ المناهج النقدية:

ولد النقد فطرياً، يعتمد على الذوق الشخصي، واستبدّ مثل هذا النقد طويلاً، ولم يمنع ذلك من تعدد الطوابع وتشعبها، فظهرت العديد من طوابع النقاد في نقدهم، وكانت علومهم كذلك قائمةً على أساس غير منهجي، وتطور الأمر تدريجياً إلى أن وصل إلى النقد المنهج، وكانت الحاجة ماسة إلى هذه المناهج، بعدما ازدهرت الحركة العلمية في القرن الثامن عشر الميلادي، وأخذ كل منهج سمةً معينةً تميزه عن غيره، ولكل منهج روادٌ ونقّاد، فمنهم من كان تاريخياً أو اجتماعياً أو نفسياً أو شكلياً....

وسأعرض فيما يأتي لعدد من المناهج النقدية التي استعان بها بكّار، وطبقها على دراساته، وأعرض لكيفية تعامله مع هذه المناهج والإفادة منها.

١,٥,٣ المنهج التاريخي:

هو منهج نقدي يركز على العلاقة المتينة بين العمل الأدبي والزمن، الذي يولد فيه، والبيئة التي يتشكل فيها، فضلاً عن العرق الذي ينتمي إليه مبدع هذا العمل الأدبي.

واستخدم الدارسون هذا المنهج في دراسة الأدب العربي في العصور التاريخية المختلفة، رابطين بينه وبين العصور السياسية التي مرّت بالأمة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، كما استطاع النقاد أن يطبقوا هذا المنهج على دراسة شخصيات أدبية وتتبعها، واستقصوا مظاهر حياتهم العقلية والمادية والأخلاقية، كما درسوا الظواهر الأدبية في بعض العصور الأدبية، متتبعين حركة هذه الظاهرة ومواكبتها لهذا العصر.

وقد ركّز رواد هذا المنهج، ولا سيما (هيبولت تين Hypolyte Taine) على ضرورة العناية باللحظة التاريخية التي ولد فيها العمل الأدبي، كما ركّز على عناصر رئيسة ثلاثة لدراسة الأدب: البيئة (الوسط)، والعرق(الجنس)، والعصر (اللحظة التاريخية).

أما (سانت بيف Saint Bevve) فقد اهتم بدراسة الشخصيات وعصورها، دون الاهتمام بالنص ذاته، في حين ركّز (فرديناند برونتيير Brunetiere) على نظرية (دارون) في النشوء والارتقاء، وطبّقها على عالم الأدب، وتتبع نشوء الأنواع الأدبية؛ كيف تنمو وتتطور من عصر لآخر.[٢٩٣]

ومن الدراسات التي أفاد يوسف بكّار في إنتاجها من المنهج التاريخي، دراسته (اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري) التي ظهر بطبعته الأولى عام ١٩٧١ بمصر، ثم طبعة دار الأندلس في بيروت عام ١٩٨١، والطبعة الثالثة عام ١٩٨٦ في بيروت.

وكذلك دراساته لشعراء المجاميع: (ربيعة الرقي) بطبعته الأولى عام ١٩٨٠ وطبعته الثانية عام ١٩٨٤، وكتابه (شعر زياد الأعجم) بطبعتيه عام ١٩٨٣، وكتابه (شعر إسماعيل بن يسار النسائي) عام ١٩٨٤.

ففي دراسته اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، أخذ ناقدنا يدرس ظاهرة الغزل، ويتتبع حركتها التاريخية عبر القرن الثاني الهجري، ويكشف عن تطورها المستمر المتصل، وأتاح له المنهج أن يبين لأي مدى كان للأحداث الاجتماعية والسياسية وللنشاط العقلي في القرن الثاني الهجري من دور في مسيرة ظاهرة الغزل.

وجاءت الدراسة في ستة فصول، استهلها بمدخل وصف فيه الحياة الاجتماعية والعلمية والعقلية والسياسية ودورها قي حركة الشعر آنذاك، " وقام المنهج في دراسة اتجاهات الغزل المختلفة على الربط بين حياة الشاعر وشعره وعصره، وغيرها من المؤثرات "[٢٩٤].

وكان يوسف بكّار مدركاً لدور البيئة والعصر في التأثير على الأدب، فالعوامل المؤثرة في الأدب " هي بمثابة التربة التي ينمو فوقها الأدب، وينضج فيها الأديب... فلكل بيئة مناخها وجغرافيتها الخاصة، ولكل زمان ولكل عصر أحداثه وظروفه السياسية والاقتصادية والثقافية والدينية.."[٢٩٥].

فالاضطراب السياسي في العصر الأموي أدى إلى اضطراب " الاتجاهات والميول والأوساط العامة والأدبية، وليس بعجيب أيضاً أن تزلزل هذه الفترة أقدام الشعراء وتغيّر من مواقفهم أو تحرفها..."(٢٩٦).

وفي دراسته لاتجاهات الغزل في العصرين الجاهلي والأموي وجد أن هناك شعراء نبعوا من عصرٍ واحدٍ وفي أحضان دولةٍ واحدةٍ، لكن بينهما فروقاً في الاتجاه وطريقة التفكير والأسلوب، إلاّ أن هناك رابطاً يجمعهم جميعاً، ففي غزلهم في النساء وصفوا مفاتنهن وتم " تشبيهها بأشياء مادية حسية نابعة من صميم البيئة الجاهلية وطبيعة مكونها "(٢٩٧).

ولكي يقدم لنا صورةً واضحةً عن اتجاهات الغزل في العصر الأموي كان لا بد له أن يبين شيوع الترف والغناء ومعاقرة الخمر والرقص والعبث، فالغزل الحسي الفاحش " ليس ينكر أن البيئة هي التي ساعدت على خلق هذا الغزل بما كان يسودها من تهتك الجواري وخلاعتهن "(٢٩٨).

كما أنه عزا الشعر الشاذ إلى " ما أشاعه الفرس في الناس من حياة الترف والنعيم التي كانت سبباً في كثير من أنواع الفساد والمجون "(٢٩٩).

كما وضّح ناقدنا دور المظاهر والجوانب الحضارية التي شهدها مجتمع القرن الثاني الهجري في الغزل العفيف، فظهر الأثر الحضاري في الأمكنة التي كان المحبوبان يجتمعان فيها، وبدا الأثر الحضاري عند شعراء الغزل العفيف في التعبير والاستعمالات الجديدة لأشياء لم يعرفها إلا مجتمع القرن الثاني الهجري، كالزجاج مثلاً، ومن المظاهر الحضارية الأخرى تبادل الرسائل بين المحبين.(٣٠٠)

ومثلما درس ناقدنا دور البيئة في اتجاهات الغزل في القرن الثاني، لم يفته دور العصر (اللحظة التاريخية) في غزل هذا القرن، فبشار بن برد في غزله كان "مع إغراقه في الأوصاف الحسية القديمة لم ينسِ متطلبات العصر الذي يعيش فيه، ومقتضيات التحول الاجتماعي الخطير الذي أصاب الناس في كل شيء "(٣٠١)

كما أن التطور في قصيدة المدح ومقدمتها يدل على إدراك الشعراء لحق العصر عليهم.[302] لذلك نرى أن الشعراء ثاروا على المقدمات التقليدية، والوقوف على الأطلال ليصفوا مظاهر حياتهم الخاصة.

وكان للعصر دور في الغزل الحسي، حيث إن الشعراء أضافوا إلى الغزل الجاهلي في حديثهم عن صفات المرأة صفات جديدة " استمدوه من واقع عصرهم وما وصل إليه مجتمعهم من تقدم حضاري "[303].

أما الاتجاه الفاحش فكذلك عزاه الشاعر إلى اللحظة التاريخية، أو العصر الذي كان الشاعر يحياه إذ إن ارتكاب الفاحشة كان أمراً طبيعياً أو كاد، " فقد عرف باللواط عدد من الشعراء، وغير الشعراء... فكان لا بد للشعراء والحال هذه أن يتحدثوا عن مغامراتهم وقصصهم وارتكابهم الفواحش مع الغلمان بشعرٍ فاضحٍ صريح "[304].

ويظهر المنهج التاريخي كذلك في دراسة بكّار للخصائص الفنية لغزل القرن الثاني، إذ عدّ ناقدنا الصدق الفني، هو مدى صدق الشاعر أو عدمه في التعبير عن بيئته وواقع الحياة التي كان يحياها، والعصر الذي كان يعيش فيه ومدى صدقه في التعبير عمّا كان ماثلاً في عصره ومجتمعه[305]

كما طبّق بكّار المنهج التاريخي في دراسته لشعراء المجاميع: ربيعة الرقي وزياد الأعجم وإسماعيل بن يسار النسائي، وكان في دراسته لهؤلاء الشعراء يجمع كل ما يستطيع عنهم من معلومات، وهذا يتطلب جهداً كبيراً من الناقد أكثر من حاجته إلى مواهب أدبية خاصة، ولا يكتفي الناقد بدراسة ما يجد من معلومات حول هذا الشاعر أو ذاك، بل لا بد من أن يحيط بكل ما كُتب عن الشاعر ليكون حكمه صحيحاً شاملاً. وفي ذلك سلك ناقدنا طريق (سانت بيف) الذي يدعو إلى جمع أكبر قدرٍ ممكن من المعلومات عن المبدع، بما في ذلك من صعوبة في تتبع حياته تتبعاً دقيقاً.[306]

ففي دراسته لشعر ربيعة الرقي، عرض ناقدنا كل ما استطاع الوصول إليه من أخباره ونسبه ونشأته وأسرته ووفاته، وعن ثقافته وأخلاقه وعلاقته بخلفاء عصره ورجالاته وشعرائه.

وكان في تتبعه لأخبار المبدع قد سلك طريق سانت بيف ، حيث حرص على "التجسس على حياته (أي المبدع) الخاصة فاستقصى مظاهرها المادية والعقلية والأخلاقية "[٣٠٧]، حتى نراه لا يتورع عن شيء في سبيل معرفته لحياة الشاعر الخاصة، ويتجه الأمر إلى الصعوبة كلما أبعد عنا الشاعر زمنياً، وهذا ما أقره سانت بيف، الذي يذكر أن دراسة القدماء مهمة وصعبة، لأنه من العسير تتبع حياتهم تتبعاً دقيقاً لأن ما وصلنا عنهم صورة ناقصة.[٣٠٨] .

وهذا تماماً ما ردّده يوسف بكّار في دراساته لشعراء المجاميع، فقد بذل جهداً كبيراً في البحث عن أخبار هؤلاء الشعراء وأشعارهم، ورصدها من مظانها المختلفة، وتأتي الصعوبة من عدم وصول أخبارهم إلينا كاملةً.

وعودة إلى ربيعة الرقي، فقد عرّف به ناقدنا وبنسبه وقبيلته ومولده ونشأته ووفاته، واجتهد في ذلك كثيراً، وحشد مجموعة من الروايات حول ذلك، وبيّن أنه "مطلع على كثير من شعر سابقيه وأخبارهم، وكان ذا درايةٍ وبصر بالقرآن الكريم والأمثال والأخبار وكذلك كانت حصيلته اللغوية والنحوية، ولقد انعكست آثار الثقافة واضحةً في شعره... وكان ربيعة فقيراً مديناً، يعيش عيشة الكفاف في أكثر سني عمره، وقد دفعه فقره ودينه إلى تلمّس أسباب الرزق وقضاء الدين عند الممدوحين من الولاة والأمراء، والسفر إليهم ومدحهم متكسباً، وإلى العمل حمّالاً أحياناً "[٣٠٩]..

وكان بكّار في حديثه عن الشعراء لا يتحرج من ذكر صفاتهم وأخلاقهم، فذكر من صفات زياد الأعجم الخَلقية " أنه كان طويلاً مضطرباً، أما صفاته الخُلقية، فيظهر أنه كان نزقاً عجولاً ملحاحاً سؤولاً، يغلب عليه الطمع والجشع، يطلب الصلات والأعطيات بنفسه من ممدوحه "[٣١٠]، أما إسماعيل بن يسار، فقد

كان حاضر البديهة والجواب، وكانت حياته لا تخلو من الخصومات والمشاحنات والعداء والجفاء وسوء التفاهم والنزاع مع ذوي قرباه.[٣١١]

ونجد أنه ذكر كل ما يتعلق بأخبار الشعراء الذين يدرسهم، حتى أنه ذكر ما يخدش مشاعر الإنسانية، وذلك تطبيقاً لأساسيات المنهج التاريخي، عند سانت بيف الذي لا يتورع من التجسس على حياة المبدع.

ومن الملاحظ أن يوسف بكّار لم يتقيد بكل ما جاء به المنهج التاريخي من قواعد وأسس، إنما يتجاوز بعض المزالق التي عيبت عليه أو التي لا تتوافق ودراسته، فقد كان أصحاب المنهج التاريخي يهملون الذوق إهمالاً تاماً، فهم يدرسون العوامل المؤثرة في النص لفهمه، وهذا يُبعد الذوق عن النص، بيد أن ناقدنا كان لا يقبل الروايات ويسلّم بتلك الأشعار التي كان يثبتها، ولكنه كان يناقشها ويخضعها إلى مقاييس الشك والترجيح، وتظهر مواهبه الخاصة وذوقه في أثناء تحليلاته لبعض الأشعار التي يتعهدها بالنقد والتحليل.

ولا يعني تطبيق يوسف بكّار المنهج التاريخي على بعض أجزاء من دراساته أنه اتخذ المنهج التاريخي مسلكاً له في جميع كتاباته، ولا يجوز تعميم هذا المنهج على جميع ما درس، فنرى أن بعض الدارسين يصف بأن "كتابات د. بكّار في مصطلحها وأجزائها تمثل المنهج التاريخي وأهم ملامحه التي تحدث عليها منظرو هذا المنهج "؟[٣١٢]، وأعتقد أنه درس مجموعة من كتابات يوسف بكّار التي اعتمد فيها المنهج التاريخي وعمم رأيه على جميع كتاباته، ومعلوم أن الأحكام المطلقة المعممة في الحياة العامة فيها ظلمٌ كبيرٌ، ولا ينبغي إطلاق مثل هذه الأحكام، فما بالك في مجال الأدب ودراساته !

ولا بأس أن نتفق مع الباحث أو نختلف في التفسير واستخلاص النتائج، فقد ذكر الباحث أن كتاب بكّار (قراءات نقدية) هو أول ممارساته النقدية، وكأنه فاته دراسته (بناء القصيدة في النقد الأدبي القديم في ضوء النقد الحديث) الذي صدر بطبعته الأولى عام ١٩٧٩.

أما عن قوله بأن ناقدنا قد جمع مجموعة من المقالات في كتاب قراءات نقدية هو بسبب وحدة المنهج المطبق على هذه المقالات فهو قول تجانبه الدقة، لأن السبب الذي دفع ناقدنا إلى جمع هذه المقالات أنها تدور في فلك واحد وتتحرك في محيط بعينه، وهو قراءة الكتب وعرضها وتحليلها والالتفات إلى قضايا معينة فيها[٣١٣]، كما يذكر بكّار في مقدمة كتابه، صحيح أنه أفاد كثيراً مما جاء في المنهج التاريخي في هذا الكتاب، لكنه أفاد أيضاً من مناهجٍ نقديةٍ أخرى ولو بشكل أقل.

ولا أريد أن أفصّل القول في الرد على الباحث؛ لأن الصفحات القادمة تثبت أن بكّار أفاد كثيراً من مناهج نقدية في دراساته العديدة غير المنهج التاريخي، وأود أن أثبت قول أحد الباحثين، الذي قال عن كتاب يوسف بكّار (من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر) الذي وسمه العرود بأنه جاء " تأكيداً للمنهج التاريخي في النقد الذي يعتمده د. بكّار في قراءة النصوص وطرحه القضايا النقدية المتعددة "[٣١٤]، يقول المشايخ: " ويقدم يوسف بكّار في أثناء تحليله لهاتين القصيدتين (الجنين الشهيد ومصرع بلبل) دروساً نقديةً مهمةً، إذ طبّق المنهج التكاملي في النقد عليهما، بما يشمله هذا المنهج من مناهج أخرى كالمنهج التاريخي والنفسي والجمالي..."[٣١٥]، ومع عدم قبولي بوجود منهج تكاملي في النقد إلا أننا نرى أن محمد المشايخ يرفض أن يكون ناقدنا قد اعتمد المنهج التاريخي وحده في دراسته من بوادر التجديد، كما يذكر العرود.

ويوسف بكّار نفسه لا يؤمن بأحادية المنهج " لإيمانه النقدي بأن لكل منهج مكاسبه وإسهاماته، وأن النص والموقع النقدي هما اللذان يمليان على الناقد الشمولي ما هو قمين به من إجراءات نقدية..."[٣١٦]، ودليل ذلك من خلال تطبيقه للمنهج التاريخي فقد أهمل ما جاء في نظرية النشوء والارتقاء لداروين، التي نادى بها (برونتير)، حيث طبّق مذهب الارتقاء والتطور على الأدب، وشبه الأشكال الأدبية بالأنواع البيولوجية، وعدّ الأنواع الأدبية أنواعاً حقيقيةً تنمو حتى تبلغ نقطة الكمال، ثم تضمحل حتى تموت أو تتحول كي تحيا مرة أخرى في نوع جديد.[٣١٧]

لكنه صبّ اهتمامه على عنصري البيئة والعصر اللذين تحدث عنهما (تين) الذي " يدرس الأدب باعتباره نتاج عصر وبيئة وجنس، وهذه القوانين الثلاث قوانين عامة كقوانين الطبيعة لا تختلف، ومعناها عنده أنه إذا توافرت لأمة من الأمم أنتجت أدباً "[٣١٨]. دون التطرق إلى عنصر الجنس، ولعل هذا لطبيعة دراسته، حيث إن الشعراء الذين تناولهم في الدراسة ينتسبون في الغالب إلى عرقٍ واحدٍ، فضلاً عن أنه يؤمن بتداخل الأجناس ولو بشكل غير مباشر، وكذلك فهو يؤمن بالفروق الفردية في الجنس الواحد عند المبدعين، فكيف يكون للجنس الدور الفاعل في تشكيل إبداع المبدع ؟

وأخيراً فإن يوسف بكّار يأخذ من المنهج التاريخي ما يخدم دراساته، ولا يتقيد بكل ما جاء فيه، إلا أن الإطار العام في كتاباته التي عرضناها كانت تمثل الكثير من مقومات المنهج التاريخي.

٢.٥.٣ المنهج النفسي:

هو منهج يقوم على ربط الأدب بالحالة النفسية للأديب، ويقوم بدراسة الأنماط النفسية في الأعمال الأدبية ودراسة القوانين التي تحكم هذه الأعمال في دراسة الأدب، ومن أهم رواد هذا المنهج (سيجموند فرويد وكارل يونغ وإدلر)[٣١٩].

ويرى (فرويد) أن الأدب تعبير مقنع لرغبات مكبوتة، وينظر إليه على أنه ثمرة مرحلة جنسية نفسية تمر بصاحبه، بينما يرى (إدلر) أن الأدب تعبير عن مركب النقص وأثره في الأدب، أما (يونغ) فيرى أن الأدب ليس تعبيراً عن ذات الأديب، ولكنه في ماضي الإنسان منذ عصور الزمن السحيقة، وأن الشعور الجمعي هو الذي يطغى على شعور الأديب الفردي.[٣٢٠]

وينبه النقاد إلى عدم المغالاة في استخدام علم النفس في نقد الأدب، لأن ذلك يُذهب الأصالة الموجودة في العمل الأدبي، فتحليل نفسية الشاعر على ضوء قوانين نفسية عامة لا يصدق غالباً، لأن النفس البشرية يستحيل أن تتطابق تطابقاً كاملاً[٣٢١]، كما أن المغالاة في التركيز على نفسية الأديب قد يضر بالفن ذاته،

"فالأديب لم يقدم حياته لتحكم عليها أو لها، والواجب أن يحكم على قيمة الفنان، بما يقدمه لك من عمل فني لا على ما تقدمه قيمته وحياته ومركزه "(٣٢٢).

كما يركز هذا المنهج على العديد من العُقد التي تخص النفس البشرية، فيذكر النرجسية، وهي عشق الذات والتغني بها، ويذكر عقدة أوديب، وهي غيرة الابن من أبيه على أمه، وعقدة إلكترا، وهي غيرة البنت من أمها على أبيها.

هذا باختصار الإطار العام للمنهج النفسي، لكن كيف أفاد بكّار من هذا المنهج في دراساته، وما هي الدراسات التي طبق المنهج النفسي عليها ؟

طبّق بكّار بكّار المنهج النفسي على دراسته لبشار بن برد وأثر العمى في شعره، كما طبّقه على دراسته لشخصية ربيعة الرقي.

ففي دراسته لشخصية ربيعة الرقي، ركّز ناقدنا على معرفة حياة الشاعر، وكيفية نشأته، حيث ولد ربيعة في الرقة، وكان كثير اللهو والغزل بالجواري والعبث بهن، ويذكر أنه ذكر أمه ذكراً غير حميد، وشكا منها بشدة وحدة، كما أنه كان فقيراً مديناً، يعيش عيشة الكفاف أكثر سني عمره، كما أنه كان أعمى، وكان مرحاً خفيف الروح، أبي النفس، صبوراً على محن الدهر،(٣٢٣) وكذلك فعل في دراسة بشار بن برد، حيث كان بشار ضخماً، عظيم الخلق والوجه، وكان أقبح الناس، وولد أعمى، كما أن أسرته لم تكن من الأسر العريقة، وكان يلقى صنوف الإيذاء والاحتقار والعذاب النفسي نتيجة خلقه وعماه ونسبه.(٣٢٤)

ونلاحظ أن المنهج فرض على الناقد أن يدرس نفسية الأديب، والعوامل المؤثرة في هذه النفس البشرية، فأصحاب هذا المنهج يؤمنون بأن معرفة الأدب متوقفة على معرفة الأديب ونشأته والمؤثرات التي أثرت فيه، حيث يرى فرويد أن السنوات الأولى في حياة الطفل ونشأته لها الدور الكبير في تشكيل شخصية الطفل. " والحق أن قدراً من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ما صدر عنه من فن، وهو القدر الذي يرسل الضوء على الآثار الفنية "(٣٢٥).

والأدب عند أصحاب المنهج النفسي ليس تعبيراً عن شعور معين عند الشاعر، إنما تكوّن مضامين سابقة يرددها عن السلف، فربيعة كان تقليدياً في الغزل وكان يسير على قري القدماء ويقفو أثرهم، وكذلك معانيه وأوصافه وصوره الغزلية، فقلما أتى بجديد، إنما كان شعره استمراراً لما كان سائداً في غزل سابقيه ومعاصريه، كما اشترك مع شعراء عصره في ترديد النغمات نفسها في غزله لصواحبه.(٣٢٦) وهذا ما أطلق عليه النفسانيون اللاشعور الجمعي، حيث يرى (يونغ) أن الأدب ليس تعبيراً عن ذات الأديب، لكنه في ماضي الإنسان منذ عصور سالفة، وأن اللاشعور الجمعي هو الذي يستفيض على شعور الأديب ويجعل وتره ينبض بتعابير الآباء وأساطيرهم الموروثة(٣٢٧)، " فالتعبير عن شعور معين ليس منشؤه شعور الفرد به أو ليس من الضروري أن يكون الفرد قد أحسّ به وإنما هي عملية اجترار لتعابير قالها الأجداد، ومعانٍ أتوا بها ومضامين استخدموها..."(٣٢٨).

كما نرى أن ناقدنا ذكر أثر مركب النقص في شعر الشاعر وأدبه، الذي تحدث عنه (أدلر)، فبشار بن برد حاول تغطية شعوره بالنقص في أكثر من جانب، فذكر أنه عمل على الاستعاضة بالحس عن البصر، كما تجاهل أو تناسى أنه أعمى في أحيان كثيرة. واعتداده بقدراته الجنسية، والاعتداد بتفوقه اللغوي ما هو إلا تعويض عن مركب النقص عنده.(٣٢٩)

وكان من عيوب هذا المنهج أن بعض النقاد قد تحوّل النص عندهم إلى عقد عامة كعقد نفسية أو نرجسية أو عقدة أوديب، وهذا ما تجاوزه ناقدنا في دراسته، كما تلافى ناقدنا عيباً آخرَ من عيوب المنهج النفسي التي قد يقع النقاد فيها، وهو أن كثيراً من النقاد يقبل على دراسة الأدب وآثاره، وقد استقرت في نفسه نظريات هذا المنهج أو ذاك، مما يجعله يحكم على النص قبل أن يدرسه.

ويبدو أن ابتعاد ناقدنا عن الحديث عن العقد النفسية التي تحدث عنها أصحاب المنهج النفسي، هو إدراكه بالابتعاد عن أخذ كل ما في المنهج على علاّته، وهو مؤشرٌ واضحٌ على وعي ناقدنا لأبعاد كل منهج، فيأخذ من كل منهج ما يخدم موضوع دراسته.

٣,٥,٣ الاتجاه التكاملي:

هو منهج نقدي يعتمد على كل المناهج النقدية في التفافها حول النص أو الشخصية في حزمة ضوئية كاشفة وذوق مثقف، حتى تكون الإفادة ويكون البحث الجاد أو الحكم الصحيح.(٣٢٠)

وأود بدايةً أن أقول أن إطلاق كلمة المنهج على مثل هذا الاتجاه النقدي هو في جانب من الصحة، وذلك لأن المنهج هو خطة وإطار محدد يلتزم الباحث أو الناقد أو يُلزم نفسه به ولا يحق له أن يتخطى هذه الأطر، فالنقد المنهجي وليد الثقافة وأثر من آثارها، لأنه تحديد والتزام، والمنهج هو الطريق الواضح، ونهج الطريق أي سلكه، أما الاتجاه التكاملي فهو لا يسلك طريقاً واحدةً، وإنما يتكئ على جميع المناهج النقدية ويأخذ من هذا أو ذاك، فأرى أن إطلاق مصطلح اتجاه تكاملي أو تضافري أو شمولي هو أكثر دقةً من استخدام كلمة منهج.

وعلى أية حال ينطلق هذا الاتجاه من أن النقاد في تناولهم للنصوص ينظرون إليها من أربع زوايا مختلفة، تختلف باختلاف فلسفات النقاد، وهذه الجوانب متمثلة في البحث عن علاقة العمل الفني بصاحبه، ويدرس النص من الداخل إلى الخارج، فيلتمس المُبدِع في المُبدَع، أما الثانية فيبحث فيها الناقد في النص نفسه ليتعرف على نسيجه اللفظي فقط. وفي الثالثة يكون فيها الناقد بمثابة المبدع، فيخرج النص وكأنه نص أدبي، أما الزاوية الأخيرة ينظر الناقد منها إلى المجتمع وكأنه انعكاس للمجتمع، ويحمل أيديولوجيا، وله وظيفة تخص الجماعة.(٣٢١)

وهذه الزوايا الأربع تنطلق منها المناهج النقدية بكل اتجاهاتها ، وأما (الاتجاه التكاملي) فهو يطلق النقد من جميع هذه الزوايا على النصوص المراد نقدها.

وعلى الرغم من أن ناقدنا طبق المنهج التاريخي والنفسي وغيرها من المناهج النقدية في دراساته إلا أنه كما يبدو من حديثه بأنه يفضل الاتجاه الشمولي على غيره من المناهج النقدية وأخذ على نفسه " ألاّ يكون أحادي المنهج وألا يناصب أي منهج نقدي العداء، لإيمانه بأن لكل منهج مكاسبه وإسهاماته، وأن النص والموقع

النقدي هما اللذان يمليان على الناقد الشمولي ما هو قمين به من إجراءات نقدية "[٣٣٢]

ففي محاولته تفسير اللجوء إلى قصيدة الشطرين فقد أفاد من الاتجاه التكاملي في دراسته لثلاثة شعراء: نزار قباني وعبد الرزاق عبد الواحد وحيدر محمود[٣٣٣] كما فعل ذلك في دراسته (من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر) حيث أراد أن يتتبع ملامح التجديد في شعرنا المعاصر من خلال دراسته لقصيدة خليل مطران (الجنين الشهيد)، وقصيدة إبراهيم طوقان (مصرع بلبل) حيث أفاد من الاتجاه التكاملي بما يشمله من مناهج أخرى كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي والجمالي.

فنرى ناقدنا اجتماعياً حين يصرح بأن صاحب القصيدة - خليل مطران - يعترف بأن أشهر أحداثها من الواقع المصري، ويهدف صاحبها إلى تأدية رسالة اجتماعية فيها من التذكرة والعبر والتعليم والتوجيه والتحذير، فالقصيدة حي مثال على الواقعية الاجتماعية، "[٣٣٤] وأحياناً يفسر بعض أبيات أو مقطوعات من القصيدتين تفسيراً يعتمد فيه على المنهج الفني، وذلك في تفسيره لبيت خليل مطران:

وكم ضاجع الجوع الأثيم بهاءَها   فقبّلها حتى أجفّ دماءها

يعلق على هذا البيت بقوله: " إن مضاجعة الجوع وتقبيله الفتاة يشفّ عن قمة المعاناة، وإيحاء في التقرير، وضرب من الانحراف الأسلوبي الذي يفزع إليه للتعبير عن المثير والمدهش وغير العادي..."[٣٣٥]

ونجد ناقدنا يركّز على مقومات الأدب الأربع: العاطفة والخيال والمعاني والأفكار والأسلوب، وهذه العناصر هي مقومات المنهج الفني، يقول بكّار عن قصيدة مطران: إنها تكاد تحوي جميع مميزات شعر طوقان، فالخيال والعاطفة والتصوير وحسن السبك ووحدة القصيدة، جميعها متوفرة في هذه القصيدة.[٣٣٦]

كما علّق على قصيدة طوقان بأن في " القصيدة وحدة عضوية لا في هدفها وعاطفتها المحورية، وتنامي أحداثها وتظافر صورها البسيطة، وتداعياتها النفسية،

ولا في كونها قصة حب، إنما هي عضوية كذلك في اتصال فصولها اتصالاً وثيقاً من حيث توالي الأحداث وتتابعها..."[٢٣٧]

ونراه أحياناً يعمد إلى المنهج التاريخي، ويظهر ذلك من خلال دراسته لقصيدة (مصرع بلبل) لإبراهيم طوقان، فقد درس البيئة التي أثرت في شعر إبراهيم طوقان، كما حشد كثيراً من جوانب حياته الخاصة، فكان منذ صباه متحرراً من القيود الاجتماعية، وينساق في حياة اللهو والانفلات.[٢٣٨] واعتمد مرات عديدة على المنهج البنيوي، الذي يرى اللغة إشارات وأنها ليست اسماً لمسمى، إنما هي دال لمدلول ما.[٢٣٩]

فقد درس دلالة البلبل والروض في قصيدة طوقان، كما درس بنية الكلام من أفعال واستفهام وأثره في النص " فاللغة لا توصف في نفسها بأنها حقيقية أو زائفة، إنما صالحة أولاً، وهي صالحة إذا كانت تمثل نطاقاً متماسكاً من الرموز والقواعد التي تكيف لغة الأدب "[٢٤٠]

بينت فيما مضى تعامل بكّار مع المناهج النقدية المختلفة، ومدى الإفادة من هذه المناهج، فقد طبق الجانب الإيجابي من هذه المناهج على دراساته، وتجاوز النواحي السلبية فيها، فالمناهج النقدية ذات ضرورة كبيرة للبحث الأدبي الجيد وسمة من سمات العصر.

وأخيراً فإني أرى أن يوسف بكّار في أغلب دراساته كان شمولي الاتجاه، وكانت طبيعة الدراسة التي يتناولها تفرض عليه المنهج الذي ينبغي أن يطبّق على هذه الدراسة، ويصلح لها ولكنه قد لا يصلح لغيرها من الدراسات.

الفصل الرابع

نقد الكتب

٤.١ نقد الكتب عامة:

كثُر النتاج الأدبي في هذه الأيام في حقول الأدب المختلفة، من شعر ونقد وبحوث أدبية، ولم يجد هذا النتاج الكثير الدال على كثرة إبداعية أو على سيولة ذهنية، أو على تفاهة وسطحية من النقاد تقويماً، ولا مراجعة تقييمية، إلاّ أن من الإنصاف القول إن قلة من هذا النتاج وجد طريقه إلى النقد في ندرة من الكتب أو المجلات أو الصحف أو حتى الندوات الأدبية.

ومن الملاحظ أن كثيراً من هذه الممارسات النقدية تدور حول أعمال الأدباء والشعراء المشهورين، دون الاهتمام بأعمال أدباء لهم من الأعمال الأدبية ما يستحق النظر فيه، وكأن الحقل الأدبي لا يتسع إلا لهؤلاء الكبار المحظوظين.

ومثل غيره من النقاد تحدث بكّار عن عدد من كبار الأدباء المحظوظين، إلا أنه لم يقصر أعماله على هؤلاء الكبار، لكنه تحدث عن الذين أُبعدوا عن الوهج النقدي، لاعتقاده أن الأدب ليس حكراً للكبار المشهورين، لكن لا بد أن يتقاسمه كتّاب آخرون لهم تجاربهم المستقلة وإبداعاتهم الخاصة.

والنقد الأدبي جزءُ من النقد العام، يهتم بالظاهرة الإبداعية في أجزائها الثلاث، المرسل والرسالة والمرسل إليه، ويدور حولها ويوليها عنايته، يفحصها ويسبر غورها ويقومها ويحللها ويركبها، ثم ينتهي بها إلى مقولاتٍ عامة.

وخير منهج إلى ذلك هو أن يجمع الناقد في نقده شتى الاعتبارات، ويؤلّف بين مختلف الآراء والنظرات، فيختار بذوقه مواطن التأثير والجمال.

وسنعرض في هذا الفصل لعدد من الدراسات النقدية التي تناولت الكتب الأدبية، قديمها وحديثها بالنقد، ونرى كيفية تعامله مع هذه الدراسات، وقد خصّ

ناقدنا أعماله النقدية بكتابين، الأول معنون بـ(قراءات نقدية) والآخر بعنوان (العين البصيرة)، ولكي يسهل التعامل مع هذه الكتب، سنقسّم عملنا قسمين:

١.١.٤ تواليف من الأدب القديم:

عمل بكّار مجموعة من الأبحاث والدراسات النقدية في غير مصدر من مصادر تراثنا القديم، من مثل: الفهرست لابن النديم، وتحفة الوزراء المنسوب للثعالبي، ففي دراسته ليتيمة الدهر للثعالبي وخريدة العصر للعماد الأصفهاني، افترض ناقدنا مسبقاً أن الخريدة أُلّفت على نمط اليتيمة، ثم راح يعقد موازنة بين كلا الكتابين؛ ليبين إلى أي مدى تمثل العماد خطى الثعالبي في تأليف كتابه.

وكانت الموازنة من جوانبٍ مختلفةٍ تدل على أن الناقد في منهجه كان يعاين البنية الكلية والأدوات التي يستخدمها الكاتب، فبيّن أن أسباب تأليف كلا الكتابين قد تكون واحدة، فيرى الثعالبي أن عمله يهدف إلى جمع محاسن أهل عصره في مصنف واحد، يقيد شواردها ويخلد فوائدها، وقد أخذ على نفسه مسؤولية هذا العبء.[٣٤١] وهذا ما قاله العماد نفسه" وأنا أحب أن أجمع محاسن مَنْ محا سناهم الدهر المسيء، وأظهر مزايا مَنْ غفل عن التحلي بمزاياهم الزمن البذيء"[٣٤٢].

ومن منطلق القراءة الحضارية للأدب، وازن ناقدنا بين الخريدة واليتيمة من حيث الأقطار التي تناولوا دراسة أدبائها، فقد ألّف الثعالبي " في كل الأقطار التي كانت في حوزة اليد العربية الإسلامية آنذاك في مشارق الأرض ومغاربها"[٣٤٣]، أي شملت أدباء القرن الرابع وصدر القرن الخامس الهجري، وكذلك فعل العماد فقد ألّف في أدباء الدولة نفسها، لكن في القرن السادس الهجري وشطر من القرن الخامس الهجري.

ونظر ناقدنا إلى ماهية الأدب الذي تناوله كلا الكتابين، فوجد أن كليهما اقتصر على ما يتصف بالصفات الحسنة، ومن خلال البحث في كلا الكتابين وجد أن كلا الكتابين أخذ بشرطهما، وقد أحس الثعالبي بذلك فاعتذر

بقوله: " فإن وقع خلال ما اكتبه مما ليس من أبيات القصيد ووسائط القلائد فلأن الكلام معقود به، والمعنى لا يتم دونه "[٢٤٤].

بيد أن العماد لم يعترف كالثعالبي بالخلل، لكنه يظهر إخلاله في شرطه في مواضع عدة من كتابه، حيث ذكر أنه أثبت أبياتاً عدة وذلك " لشرف قائليها وقد قيل:

وخير الشعر أشرفه رجالاً   وشر الشعر ما قاله العبيد [٢٤٥]

أما عن البنية الكلية للكتابين، فقد عمد الثعالبي إلى تقسيم كتابه إلى أربعة أقسام:[٢٤٦]

أولاً: في محاسن آل حمدان وشعرائهم وغيرهم من أهل الشام، وما يجاورها من مصر والموصل والمغرب.

ثانياً: في محاسن أهل العراق وإنشاء الدولة الديلمية.

ثالثاً: في محاسن أشعار أهل الجبال وفارس وجرجان وطبرستان وأصفهان من وزراء الدولة الديلمية وثقاتها وقضاتها وشعرائها...ألخ

رابعاً: في محاسن أشعار أهل خراسان وما وراء النهر من إنشاء الدولة السامانية والغزنية وغيرها.

أما العماد فقد اكتفى بذكر القسمين الأول والرابع، وأضاف قسماً لشعراء العجم وفارس وخراسان، وآخر لشعراء الشام والموصل وجزيرة بني ربيعة وديار بكر وما يجاورها.

كما لاحظ ناقدنا على الكتابين عدم العناية التامة باستقصاء أخبار الكثير من الشعراء والأدباء، لكن هذا لا يصدق لملك أو أمير أو وزير أو مسؤول في الدولة.

ولقد وقف بكّار عند أسلوب الكاتبين فكشف أن السجع يغلب عليهما، فضلاً عن بعض المحسنات البديعية الأخرى، وعزا ذلك إلى أن كليهما تعرضا لسرقات بعض الشعراء، وما أخذوه عن غيرهم من المعاني.

وبعد الانتهاء من عقد هذه الموازنة، خلص ناقدنا إلى تأكيد افتراضه المسبق " بأن العماد قد تأثر بيتيمة الثعالبي، واقتدى بها في تأليف خريدته، فنسج على منوالها "[٢٤٧].

وخصّ الخريدة بالدرس والتحليل، وذلك لبيان أهمية هذا الكتاب وقيمته، فقيمته تظهر في ناحيتين: الأولى عامة، حيث يعد الكتاب سجلاً ضخماً لأدباء قرنين من الزمن، ومما يزيد في هذه القيمة العامة أن العديد من أمّات المصادر تعتمد عليه وتنقل عنه وترجع إليه.[٢٤٨]

أما أهميته الخاصة فتأتي من قيمة كل قسم، فالقسم المصري أهم مصدر تاريخي وأدبي وصل إلينا عن الشعر المصري حتى القرن السادس الهجري، والقسم الخاص بالعراق يجمع عدداً ضخماً من الشعراء الكبار، ويخبرنا عن حركة أدبية شاملة ازدهرت في العراق في أثناء القرنين الخامس والسادس الهجريين، أما قسم الشام فتبدو أهميته في تقسيم المؤلف لشعرائه حسب المدن، وكذلك الاهتمام بالأسر الأدبية المعروفة.[٢٤٩]

أما عن قيمة أجزاء الأندلس والمغرب وصقلية من القسم الرابع من الكتاب، فتمثل - كما يرى ناقدنا - فهي ثلاثة أمور:[٢٥٠]

أولها عدد من التراجم، فقد ضمت هذه الأجزاء عدداً ضخماً من التراجم في مختلف الطبقات، ومن بينها مجموعة من صغار الشعراء ومغموريهم، لا نجدها في غير هذا الكتاب، وثانيها إن العماد ذكر المصادر التي استقى منها مادة كتابه، وهذا يفيدنا في التعرف على عدد من الكتب التي يظن أن قسماً منها قد ضاع. والأمر الأخير أن للعماد نظرات نقدية ظهرت من خلال إيراده لعدد من النماذج والمختارات الشعرية، لكنها لا تعدو كما عُرف عند معظم النقاد القدماء من نقد بسيط وآراء تنم عن كرهٍ أو استحسان.

وربما عمد العماد كذلك إلى الكشف عن أثر الأدب المشرقي في الأدب المغربي من خلال ذكر الكثير من طبيعة الشعر الأندلسي، وما نجده عند بعض

الشعراء من غزارة ورقة وقوة معانٍ، لا تقل أهمية في مستواها عمّا عند شعراء المشرق.

ومن الكتب القديمة التي نظر فيها يوسف بكّار كتاب (المصون في الأدب) لأبي أحمد العسكري، فبيَّن بدايةً أن تحقيق عبد السلام هارون للكتاب أزال اللبس الذي كان سائداً من أن الكتاب لأبي الهلال العسكري.

ولا تعد كتابته مناقشةً أو نقداً لمضمون الكتاب، وإنما رصد لعثرات المحققين ، فقد أبدى ملاحظتين على المحقق، فالأولى أنه أخذ عليه قوله في التعريف بابن المعتز أنه ولد سنة ٢٤٦ هـ وتوفي سنة ٣١٥هـ فبين ناقدنا أن كتب التراجم والتاريخ " تختلف في تاريخ ميلاد عبد الله بن المعتز، فأكثرها يجعله عام ٢٤٧ هـ، ولكنها تتفق على أنه قتل خنقاً عام ٢٩٦ هـ "[٢٥١]، وهذا الاستدراك وعلى محقق مثل عبد السلام هارون المشهور بدقته وضلوعه في مجال التحقيق، يؤكد دقة ناقدنا وسعة إطلاعه وعمق رؤيته.

أما الملاحظة الأخرى فقد عاب على المحقق خلطه بين الإيطاء والتضمين، وذلك حينما علّق على أبيات الصولي:[٢٥٢]

ومهفهفٍ تمّت محاسنه ... حتى تجاوز منتهى النفس
تصبو الكؤوس إلى مراشفه ... وتهش في يده إلى الجس
أبصرته والكأس بين فم ... فيه وبين أناملٍ خمس
فكأنها وكأن شاربها ... قمرٌ يقبّل عارض الشمس

بأن هذا ما يسميه العروضيون الإيطاء.

والإيطاء عند القدماء تكرير لفظ في القافية في المعنى نفسه في القصيدة الواحدة، وهو عيب كبير، بينما التضمين فتعليق القافية أو لفظة ما قبلها بما بعدها أو افتقار بيت إلى بيت آخر.[٢٥٣]

ويُلاحظ أن ناقدنا أبدى هاتين الملاحظتين، وأثبت صحة رأيه بالاعتماد على المصادر والمراجع، إضافةً إلى ذوقه الذاتي، لكنه لم يخض بتفصيل وشرح أو

تحليل لمضمون الكتاب أو أسلوبه أو حتى أهميته، بل اكتفى بتسجيل ملاحظتيه على عمل المحقق.

وأطال ناقدنا النظر في قراءته لكتاب (الفهرست) لابن النديم، تحقيق: محمد رضا، التي ارتأى فيها أن تعمل على تقريب أمهات الكتب من الصورة التي أنشأها أصحابها أول مرة، وأن يخلص هذه الكتب التراثية من شوائب التصحيف والتحريف التي مُنيت بها على أيدي الناسخين قديماً، والطابعين حديثاً، وعمد ناقدنا إلى ترتيب نقده وملاحظاته عن هذا العمل، فبدأ بذكر خصائص ومميزات عامة، حيث امتازت هذه الطبعة بعدة مميزات منها:[٣٥٤]

١- أن المحقق اعتمد على مخطوطة (جستر بيتي Chesterbeaty) ومخطوطة شهيد علي باشا، ولم يعتمد على طبعة (فلوجل) أو الطبعة المصرية.

٢- اشتملت الطبعة على العديد من الزيادات التي عثر المحقق عليها من مخطوطات مختلفة.

٣- الدقة والترتيب وتنظيم الأعلام والأخبار.

٤- تحقيق كثير مما جاء محرفاً مصحفاً في النسختين الأخريين، سواء في الأعلام أم أسماء الكتب أم في الألفاظ والعبارات.

٥- عمل المحقق فهرساً غاية في الدقة، باستثناء بعض الأخطاء المطبعية.

٦- يحمد ناقدنا للمحقق قائمة الخطأ والصواب الملحقة بالكتاب، لكنها لا تحوي كل ما جاء من أخطاء إملائية.

وكعادته فإنه يضع المميزات والمحاسن، كما يثبت العيوب والمساوئ، فقد أُخذ على محقق هذه الطبعة عدداً من المآخذ العامة وأخرى خاصة، أما المآخذ العامة، فالمحقق أثبت الكثير مما وجده في المخطوطات دون أن يتحرى الصواب أو ما يقترب منه، وكذلك فهو لم يخرّج الأبيات الشعرية الواردة في الكتاب، ولم يقارنها بما جاء في مصادر أخرى، والمفروض أن مثل هذه الأمور من صميم عمل المحقق، كما طمع ناقدنا من المحقق وهو فارسي - أن يترجم بعض أسماء الكتب الفارسية إلى العربية؛ ليكون الدارس العربي على علم ومعرفة بها.[٣٥٥]

أما المآخذ الخاصة فهي كثيرة، وتحدث عنها الناقد بالتفصيل ولا ضير أن أذكر عدداً منها:[٣٥٦]

١- التنقيط: لم يكترث المحقق كثيراً بالتنقيط، وهذا أدى إلى اللبس والغموض

٢- لم يتعب المحقق نفسه كثيراً في تحقيق أسماء الأعلام وألقابهم، وكان عليه أن يتأكد منها وأن يراجعها من مظانها المختلفة، وكذلك وقع التحريف في بعض أسماء الكتب.

٣- عدم تخريج الأشعار التي وردت في الكتاب، وتحقيق الأشعار من أول شروط التحقيق العلمي.

٤- استرعت اهتمام ناقدنا عدد من ألفاظ وجمل وعبارات ظنّ أنها غير صحيحة، ورجع في بعضها إلى مصادر أخرى أو إلى الطبعتين الأخريين، أو اعتمد رأيه الخاص لإثبات اللفظ أو العبارة الصحيحة، وكان شديد الدقة في عمله هذا، إضافةً إلى إثباته لبعض الملاحظات الإملائية والنحوية.

٥- سبق وقلنا أن المحقق فارسي الأصل، لكنه حقق الفهرست بالعربية، ومن المعروف أن لكلا اللغتين قواعد خاصة في الكتابة والإملاء، فلاحظ ناقدنا - لإطلاعه على اللغة الفارسية ومعرفتها - أن المحقق راعى في نشر الفهرست الكثير من قواعد اللغة الفارسية في كتابتها وإملائها، وهو ما لا يصح لأن لغة الكتاب هي العربية.

هذه هي بعض الملاحظات التي أبداها ناقدنا تجاه الفهرست لمحققه محمد رضا، حيث كان ناقدنا متزناً في بسط آرائه وملاحظاته، يثبت ما للمحقق وما عليه، وذلك برؤية الناقد الذي لا يحكمه الميل والهوى، وإنما يعتمد الدقة والموضوعية، وتدل هذه الملاحظات على شمول رؤيته النقدية، وصبرٍ وتروٍ في استخلاص الملاحظات.

وأبدى ناقدنا مجموعة من الملاحظات حول (شعر علي بن جبلة) المعروف بـ (العكوّك) تحقيق حسين عطوان، وقد أخذ على المحقق عدم الإطلاع على بعض

المصادر التي فيها أشعار العكوّك، واعتذر ناقدنا عن المحقق بأن جمع كل ما بقي من شعر أي شاعر ليس في طاقة الفرد، فعلى سبيل المثال فقد أثبت حسين عطوان أربعة أبيات في مدح أبي دلف العجلي من الأغاني، وفاته أن في (كتاب بغداد) لابن طيفور(٢٨٩هـ) أربعة أبيات أخرى هي بقية الأبيات[٣٥٧]، فقد أخذ ناقدنا على المحقق عدم استقصاء شعر الشاعر من المصادر والمرجع المختلفة، والأبيات هي:[٣٥٨]

أبو دلـف إن تلقه تلقَ ماجـــداً ... جواداً كريماً راجح الحلم سيدا

أبو دلـف الخيرات أكرم محتدا ... وأبسط معروفاً وأنداهم يـــدا

وأصبرُ أيضاً عند مختلف القنى ... وأضرب بالمأثور غَضْباً مهنــدا

وأقدم للطرْف الكريم عن الوغى ... إذا ما الكمي الجلد خام وعردا

لقـد سـلفت حقاً إليّ له يــدٌ ... فعاد فأولى مثلا، ثم جـــدّدا

أيادي تباعاً كلما سلفت يــد ... إليّ ونعمى منه أتبعها يـــدا

تــراث أبيـــه عن أبيـــه وجدّه ... وكل امرئ يجري على ما تعودا

ولست بشاكٍ غيره لنقيصه ... ولكنما الممدوح من كان أمجدا

وكذلك أبدى ناقدنا مجموعة من الملاحظات العروضية واللغوية، فقد أثبت حسين عطوان في كتابه البيت التالي، ونسبه للعكوّك:

عجبت لحراقة ابن الحسين ... كيف تعوم ولا تغرق

فالقصيدة على البحر المتقارب، ولكي يستقيم المعنى يجب أن يكون البيت على النحو الآتي:

عجبت لحراقة ابن الحسيـ ... ـن كيف تعوم ولا تغرق

وهو بهذا الاستدراك يؤكد ضرورة معرفة المحقق بعلم العروض معرفةً جيدةً، ليتسنى له إثبات الأبيات الشعرية المنسوبة إلى الشاعر على وجه صحيح ودقيق، ويؤكد هذا الحس المرهف الذي يتمتع به ناقدنا ،ودقة الملاحظة التي أورثته التقاط مثل هذه الأخطاء.

وكان المحقق قد فسّر (الحراقة) بأنها السفينة، والصواب أنها ضرب من السفن فيها مرامي نيران يرمى بها العدو في البحر.[٣٥٩]

وذكر ناقدنا مجموعة من الأبيات الأخرى المختلة عروضياً.(٣٦٠)

ودلّ المحقق على مجموعة من المظان التي تحوي على شعر العكوّك، وهذا إن دلّ إنما يدل على سعة إطلاع ناقدنا، وكثرة مطالعته للكتب التراثية القديمة ودقة ملاحظته.

وأخذ الناقد على محقق الكتاب أنه يشرح بعض الألفاظ التي لا تحتاج إلى شرح، ويترك ألفاظاً هي أحق بالشرح، فمثلاً شرح (الأعوجي) في قول الشاعر:

وأذعر الريرب عن أطفاله بأعوجي دلفيّ المنتسب(٣٦١)

ذكر أنه من أجود أنواع خيل العرب، وهذا تفسير لا يكفي، فالأعوجي كما ذكر صاحب اللسان " قال الأزهري: والخيل الأعوجية منسوبة إلى فحل كما يقال له أعوج ... وهو فحل كريم تنسب الخيل الكرام إليه، قال الجوهري: أعوج اسم فرس كان بني هلال تنسب إليه الأعوجيات... وليس في خيل العرب فحل أشهر ولا أكثر نسلاً منه "(٣٦٢)، وأرى توخي الدقة والكشف الواضح عن المفردات الغامضة في التحقيق هو ضرورةٌ ملحةٌ، لكن ما فسره المحقق حول هذه اللفظة يكفي لتأدية الغرض المطلوب، وأحسب أنه أخذ معنى اللفظة من اللسان لكنه لم يتقيد بألفاظ اللسان نفسها، وهذا غير مخل بالتحقيق.

أما في مواقع أخرى فأنا أوافق بكّار فيما ذهب إليه، فقد أخذ على المحقق تفسيره لفظة (تنجس) التي ربما لا تحتاج إلى توضيح، وترك لفظة (عتب) التي نحس أننا بحاجة إلى معرفتها في بيت الشعر الذي يقول:(٣٦٣)

حتى إذا ما تمت له أعضاؤه لم تنجس واحدة على عتب

والعتب الظلع والمشي على ثلاث قوائم في المشي.(٣٦٤)

هذه هي الملاحظات التي جاء فيها ناقدنا على شعر العكوّك، وما أراد من هذه الملاحظات " سوى معاونة جامعه ومحققه الفاضل، لأن الجمع والتحقيق من المسائل التي يجب أن يتعاون فيها الباحثون جميعاً حتى يصلوا بها إلى أصولها الأولى التي وضعها أصحابها أول مرة "(٣٦٥).

ولعل التقاط مثل هذه الملاحظات يؤكد رصانة حس ناقدنا وذوقه السليم، ومعرفته الموسوعية ومدارسته للأدب.

ومن الكتب التراثية التي نظر فيها بكّار وأبدى ملاحظاته حول ما جاء فيها، كتاب (سياست نامة) لنظام الملك الطوسي، حيث حصر ملاحظاته ضمن مجموعاتٍ ثلاث:[٣٦٦]

أولاً: الأخطاء التاريخية، ومن هذه الأخطاء التي نبّه إليها الناقد أن نظام الملك أثبت رؤيا لعبد الله بن عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنهما ـ، ونسب وقوع هذه الحادثة في بغداد، مع أن بغداد بنيت عام ١٥٤هـ في عهد الخليفة أبي جعفر المنصور، وعُدّ ذلك من الأخطاء التاريخية التي وقع فيها الكاتب.

ومن الروايات الأخرى التي أخطأ الكاتب فيها، ولم ينتبه لها أحد سوى ناقدنا، قصة سيدنا موسى، وكيف قضى الله على فرعون وجنده، حيث روى الكاتب أن الله تعالى فجّر اثنتي عشر عيناً عندما ضرب موسى عصاه، وهذا مخالف لما جاء في القرآن الكريم، حيث إن إغراقهم كان في البحر عندما انفلق البحر، وصار اثنتي عشر طريقاً، قال تعالى: " فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر، فانفلق، فكان كل فرقٍ كالطود العظيم "[٣٦٧]

أما قصة الإثنتي عشر عيناً فلا علاقة لها بغرق فرعون هذه، لأنه لما قطع موسى وقومه إلى الشاطئ الآخر من البحر، طلبوا السقية، فضرب موسى بعصاه الحجر فانبجست منه اثنتا عشرة عيناً[٣٦٨]، قال تعالى: " وأوحينا إلى موسى إذ استسقاه قومه أن اضرب بعصاك الحجر، فانبجست منه اثنتا عشرة عيناً "[٣٦٩].

ثانياً: التصحيفات والتحريفات:

كان الكتاب ـ كما ذكر ناقدنا ـ مليء بالتصحيفات والتحريفات، سواء في الآيات القرآنية أو في أسماء الأعلام والبلدان وأسماء الكتب، وعزا ذلك إلى تلاعب النسّاخ القدماء وعبثهم، ونبّه ناقدنا على عددٍ كبيرٍ من هذه التصحيفات والتحريفات، ففي الآيات القرآنية، وردت على سبيل المثال الآية القرآنية الكريمة "والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس، والله يحب المحسنين "[٣٧٠] وردت في بعض

الطبعات دون واو، وفي طبعات أخرى جاءت " والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس" دون بقية الآية، وأثبت ناقدنا مجموعة أخرى من التصحيفات والتحريفات، التي لا مجال لذكرها هنا لأنها باللغة الفارسية.

ثالثاً: التفاوت في العبارات والألفاظ والأعلام:

وقد اعتذر ناقدنا بدايةً لمحقق الكتاب على ما وقع من تفاوت وتناقض في الكتاب، وصل إلى حد التشويه والخلل في فهم بعض الأمور التي وردت فيه، وردّ ذلك إلى تلاعب النقاد القدامى، إلا أن التحقيق العلمي كفيل بحل مثل هذه المعضلات، ومع ذلك فقد لاحظ بكّار تناقضاً كبيراً في بعض الأمور كالآيات القرآنية الكريمة والأعلام والكتب والبلدان، كما أن المحققين تركوا بعض الأمور غامضة، كما وُجدت طلاسم تنتظر من يحلها، دون أن يتحمل المحققون عناء توضيحها والكشف عنها.

وذكر مجموعةً من الشواهد على هذه المسائل،[٢٧١] وقد اكتفى الناقد بذكرها وحسب، دون أن يجتهد بتوضيح أي منها، وطلب من الجهات الإيرانية المختصة بإحياء تراث فارس بتشكيل لجنة من ذوي الاختصاص لتحقيق هذا الكتاب تحقيقاً علمياً دقيقاً ونشره، وهذه هي الطريقة المثلى للحصول على كتاب منزه عن كل عيب.

ومن الكتب التراثية القديمة التي نظر فيها ناقدنا كتاب (تحفة الوزراء) المنسوب للثعالبي، حيث كان في نقده لهذا الكتاب معتمداً على نسختين خطيتين توافرتا عنده، وفي عمله على هذا الكتاب أخذ يقارن بين النسختين والكتاب المحقق ليجد بعض الفروق بينهما، وقد قسّم عمله عدة أقسام؛ ليسهل التعامل مع هذا الكتاب، فتحدث عن الزيادات والنقصان في الكتاب المحقق، ثم بعض التصحيفات والتحريفات، ثم أثبت بعض الملاحظات العروضية.

وكان عمله منظماً يعرف ما يريد عمله حسب المعطيات المتوافرة لديه، معتمداً على إطلاعه وثقافته ومعرفته الواسعة بضروب الأدب المختلفة.

وأثبت ناقدنا ما يزيد عن المئة والخمسين موقعاً ورد فيها اختلاف بين المخطوطين والكتاب المحقق،[٢٧٢] أما عن الزيادات فقد كانت متنوعة، منها ما هو ألفاظ أو جمل أو أشباه جمل أو حتى عبارات وفقرات كاملة، وهذه الزيادات ليست من الزيادات التي يصفه المحققان أنها ليست من أصل تحفة الوزراء، على العكس فإنها زيادات يُحدث غيابها تخلخلاً في مواطن الألفاظ التي سقطت في أماكنها.[٢٧٣]

وسأكتفي بذكر مثال واحد على هذه الزيادات الكثيرة التي نبّه إليها الناقد، ففي صفحة (١٥١) من الكتاب، انتهى فصل لابن ثوابة من كتاب إلى والٍ بـ (إلى أن تقتضي المصلحة بأن يقال) أي يقال من عثرته غير أن ناقدنا أضاف زيادة هامة لتمام المعنى، ويمكن أن تكون إضافة طريفة لتعليقات المحققين في هذا الفصل، فالزيادة بعد كلمة أن يقال هي: " ولما ولي المهدي الخلافة، تفقد السجن وأطلق أكثر من كان فيه، فقيل له إنك تزدري بذلك عن أبيك، وتقصد توبيخه، فقال: لا إن أبي حبسهم بالذنوب، وأطلقهم بالعفو، وقد يدهم الملك حادث من أمر الأعداء الخوارج، فيكون من الصواب تقديم أهل السجون في ذلك المهم، كما فعل كثير من الملوك الأول، فإنهم كانوا يقدمونهم في الأخطار والمخاوف، كما فعل كسرى حين قصده سيف بن ذي يزن يستنجده على الحبشة حتى تغلبوا على بلاد اليمن. وذلك مكتوب في كتاب الحروب بما فيه مقنع إن شاء الله عن ذكرنا هنا"[٢٧٤].

اعتذر عن هذه الإطالة في النقل، لكن قصدت من إثبات هذه القطعة أن أبين الدور الكبير الذي يضيفه بكّار إلى مثل هذه الكتب التراثية، ومدى الفائدة التي يؤديها لحفظ التراث القديم، والجهد الضخم الذي يبذله من أجل ذلك.

أما عن التصحيفات والتحريفات فقد قسمها ناقدنا قسمين: أحدهم ضرب بسيط ثانوي، قد يكون أكثر التحريفات مطبعية، وضرب أساسي هام في الأعلام والتراكيب، وهي ذات أثر في سياق النص ووضعه ومعناه، ثم ذكر العديد من هذه التصحيفات والتحريفات وذكر الصواب منها.[٢٧٥]

كما ذكر مجموعةً من الملاحظات العروضية، حيث لاحظ بضع هنات وقع المحققان فيها، ومن أمثلتها ما ورد في البيت التالي، وهو لأحد الشعراء في مدح الوزير أبي نصر العتبي، فقد ورد البيت على النحو التالي:

خطّه روضة، وألفاظه الأزهار　　　يضحكن والمعاني ثمار

والبيت من البحر الخفيف، وهو بيت مدور، وينبغي أن تكون كتابته على النحو التالي:

خطّه روضة، وألفاظه الأز　　　هار يضحكن والمعاني ثمار[٢٧٦]

ومن الأبيات الأخرى التي عدّلها الناقد؛ لوجود عيوب عروضية فيها:

نحن من الصحبة كا　　　لنسرين، ولكنني واقعْ

ففي هذا البيت عيبان عروضيان، فالبيت من مجزوء الرمل، وكتابته بهذا الشكل ليست صحيحةً، أما العيب الآخر فإن لفظة (لكنني) كسرت وزن البيت، وأخرجته عن بحره، ولكي يستقيم الوزن لا بد أن تكون (لكني)، ويكتب البيت على النحو التالي:

نحن في الصحبة كالنسـ　　　ـرين، لكنيَ واقعْ[٢٧٧]

وذكر بكّار العديد من الأبيات الأخرى التي وقع فيها أخطاءً عروضيةً،[٢٧٨] ويدل هذا على سعة إطلاع ناقدنا وممارساته العروضية الكثيرة، ولا سيما وهو صاحب كتاب (في العروض والقافية)، وأستاذاً لهذه المادة في عدة أعوام دراسية في الجامعات الرسمية.

ولعل المتتبع للملاحظات التي سجلها ناقدنا على المحققين تكشف عن أمرين:

الأول: هو أن ناقدنا ضالع في أصول التحقيق العلمي، إذ سجل ملاحظاته على محققين هم في قمة الهرم في مجال التحقيق، ومؤهلين في هذا المجال، ولا سيما عبد السلام هارون، المحقق المشهور وصاحب كتاب (تحقيق النصوص ونشرها).

الثاني: هو أن ناقدنا أضاف إلى أصول التحقيق الراسخة عند المحققين أصولاً لا شك في جدواها وفاعليتها في الكشف الأصيل عن الأصل المُحقق.

وهناك طائفة من الكتب التي تناولها بكّار بالنقد، وهي كتب تدرس موضوعات تراثية، لكن أصحابها محدثون، ومن هذه الكتب كتاب (صوت الشاعر القديم) لمصطفى ناصف، فقد أثنى الناقد على هذا الجهد وصاحبه، الذي يعد "من أقدم الداعين بعد نفر جيل الرواد إلى دراسة الأدب العربي القديم دراسةً جديدةً، تفيد من مدارس النقد الجديدة ومعطياته".[٣٧٩]

وأبدى الناقد إعجابه بالمنهج الذي ارتضاه مصطفى ناصف لنفسه في دراسة الأدب، حيث كان يستند إلى التفسير والتأويل، ويبتعد عن الشرح التقليدي ونثر الأبيات الشعرية، ولو عقدنا موازنة بينه وبين غيره من الدارسين لوجدنا بوناً شاسعاً في الفهم والتأني وسعة الإطلاع، والمخزون الثقافي والفني، والتثبت من الأدوات النقدية.[٢٨٠]

وكان يوسف بكّار في دراسته لصوت الشاعر القديم يربط بينه وبين مؤلفات مصطفى ناصف الأخرى، وذلك ليستخلص منهجه من مجموع دراساته وليس من مؤلَف واحد فقط.

وكتاب (صوت الشاعر القديم) يقوم على (الكلمات المفاتيح)، التي لا تأخذ بالدلالات الحرفية الظاهرة للألفاظ، بل تنبعث من رمزية اللغة وبنية القصيدة اللغوية، والبحث عن وحدة الشعر.

ويلاحظ ناقدنا أن الكتاب مجموعة من التساؤلات التي يجتهد صاحبه في الإجابة عنها، وإن تعذرت الإجابة عن بعضها يقوم بالإجابة عنها إما بأسئلة أخرى معاكسة، وإما بافتراضات مخالفة للمعهود حتى في عصرنا هذا.[٢٨١]

ونلاحظ أن ناقدنا في عرضه لهذا الكتاب يكتفي بالتعليق عليه من الخارج دون أن يغوص في أعماق القضايا التي تناولها الكاتب كما اعتدنا عليه في أعماله النقدية الأخرى، فهو يستحسن بعض مواضع في الكتاب، ولا يتفق مع مؤلفه في مواضع أخرى، ولكنه لا يبين هذه المواضع، ولا يفسر سبب إنكاره ذلك على

المؤلف، فيذكر أن دراسته تستند إلى التفسير والتأويل، وهو يختلف معه في أمور منها[٢٨٢]، لكنه لم يشر إلى هذه الجوانب أو يبينها لنا.

وبعد ذلك أخذ ناقدنا يعرض لمحتويات الكتاب عرضاً، ويعدد القضايا التي تناولها ويفسرها كما نصّ عليها مصطفى ناصف نفسه، فقد ذكر مثالين على قصيدة (قفا نبكِ) لامرئ القيس و(الفلاة) للأعشى ليدلل على أن فكرة الكتاب وفلسفة صاحبه الرئيسة هي أن الشعراء لا يعبرون عن قضايا شخصية في الأغلب أو على تجارب خاصة، وهذا ما ذكره مصطفى ناصف نفسه حين قال: فالأعشى "في الظاهر لا يقيم وزناً لحاجاته النفسية الدقيقة إلى هذه الفلاة، والجرأة واقتحام المخاطر ليس أكثر من مداواة سأم عجيب ينتاب الشاعر الجاهلي كثيراً، ولا نقيم له ما يستأهله من عناية، ولم يكن زهير حين شكا السأم يعبّر عن قضية شخصية كما يوهمنا ونتوهم معه..."[٢٨٣].

ومع ذلك فلا نعدم وجود إشارات تدل على معارضة ناقدنا لاجتهادات مصطفى ناصف وتفسيراته وتأويلاته، فمثلاً في قول ناصف الذي يرد فيه على أصحاب القراءات القديمة " لقد حاول كثير من القراء أن يمسخوا هذا الشعر، ويحيلوه إلى سجل للمآثر، ولم نستطع إحالته إلى حقيقته من توتر النفس التوّاقة، التي يشغلها ما لم تحققه أكثر مما يشغلها ما حققه "[٢٨٤].

ويرد ناقدنا بأن أصحاب القراءات القديمة والرد عليهم " لا يعني الغلو والمبالغة في اقتناص الشعر وتفسيره، والإسراف في كثير من الأمور والقضايا فيه التي اكتفى منها..."[٢٨٥]

ومع ذلك تبقى هذه المداخلة من ناقدنا مداخلةً فاترةً غير متوسدة على المناقشة والتحليل كما عهدناه في تحليلاته ونقده ومناقشاته. وفي النهاية يبدي ناقدنا إعجابه بعمل مصطفى ناصف ويمدحه بأنه ناقد مجتهد وباحث مؤهل ورائد من رواد الاتجاهات الجديدة في دراسة الأدب العربي ونقده.

ومن الكتب التي تناولت مواضيع أدبية قديمة، كتاب (بشر بن أبي كبار البلوي: نموذج من النثر الفني المبكر في اليمن) للدكتورة وداد القاضي، والبلوي كاتب يمني من كتاب القرن الثاني الهجري.

وقد بيّن ناقدنا أن هناك غير سبب للكتابة عن هذا الكتاب والنظر فيه، أولها أنه كتابٌ قيّمٌ، له دلالته الفنية في نثرنا القديم، وكما يكشف الكتاب عن حلقة مفقودة في تاريخ النثر العربي القديم، حيث إن البلوي لا يمثل نموذجاً يمنياً مبكراً في تاريخ الكتابة وحسب، إنما يمثل نموذجاً عربياً سابقاً للجاحظ.[٣٨٦]

وعرّف بدايةً بمؤلفة الكتاب، وذكر المناصب العلمية التي شغلتها، وأثنى على جهودها في مجال الأدب وخدمة العلم، ثم عدد أهم مؤلفاتها وبحوثها ودراساتها، وبعد ذلك عرّج على ذكر المصادر والمراجع التي استندت إليها القاضي في كتابها.

وبيّن أن القاضي قد اعتمدت في توثيق الرسائل ونسبتها إلى صاحبها مصدرين وحيدين: (صفة جزيرة العرب) للهمذاني، و(المنظوم والمنثور) لأحمد بن أبي طاهر طيفور. ومدح ناقدنا توثيق الكتاب، وأثنى على الجهد العلمي الكبير الذي قدمته الكاتبة، ثم شرع يعرض محتويات الكتاب وموضوعاته، ويعلق على كل فصل فيه تعليقاً مغلفاً بالإعجاب لهذا العمل، ليخلص إلى نتيجة مؤداها "أن المؤلفة بدراستها لهذه الرسائل وتحليلها تحليلاً فنياً لا نعثر على مثله إلا نادراً في الدراسات المعاصرة لنثرنا القديم، قد جعلت منها نصوصاً معاصرةً كشفت عن كثير من العناصر الفنية الحديثة في فن الرسالة القديم كشفاً أصيلاً يعزز القيم المخبوءة في التراث الذي نقف على أطلاله - في الأكثر- ولا نجوس خلاله"[٣٨٧]

وهذا يؤكد موضوعية بكّار إذ يشيد بالجهد في المواقع التي يرى أنها تستحق الإشادة، دون ميل أو هوى، وهي مواصفات الناقد الأدبي الأساسية المأمولة.

٢.١.٤ تواليف من الأدب الحديث:

تناول بكّار عدداً من الكتب الأدبية الحديثة بالنقد والدراسة، وهذا يدل على سعة الإطلاع والجمع بين قسمي النقد: النقد الأدبي القديم والنقد الأدبي الحديث، كما يدل ذلك على إطلاعه على عدد كبير من الكتب النقدية والأدبية قديمها وحديثها وامتلاكه أدوات النقد المتنوعة.

فمن الكتب الأدبية والنقدية التي درسها الناقد، كتاب (القصة القصيرة في فلسطين والأردن) للدكتور هاشم ياغي.

وبدأ ناقدنا حديثه بالتعريف بالناقد وإنجازاته النقدية والأدبية، ثم ولج إلى بيان أهم المميزات التي امتاز بها الكتاب، حيث إنه وقف على القصة القصيرة في الفترة من ١٨٥٠ إلى ١٩٦٥، وإنه اكتفى بدراسة القصص المطبوعة واستبعد غير المطبوعة، لكن ناقدنا أخذ على المؤلف هذا الاستبعاد، وبيّن أن تناول مثل هذه المجموعات القصصية أو حتى ذكرها ذكراً يعطي فكرة أشمل وأوضح عن الإنتاج الأدبي في هذا المجال.

ثم شرع بعد ذلك يعرض محتويات الكتاب، ويعلق حيثما وجب تعليق، وجاء الكتاب في بابين كبيرين، فالباب الأول تمهيد عام لدراسة القصة القصيرة، وقد قسّم هذا الباب إلى أربعة فصول، تحدث الفصل الأول عن أشكال الاستعمار المختلفة الذي هيمن على سوريا الجنوبية في منتصف القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين تقريباً، أما الفصل الثاني فتحدث عن الأبعاد الاجتماعية المختلفة، وأما الفصل الأخير فتحدث المؤلف فيه عن الوسائل الثقافية المختلفة من مدارس وصحف ومجلات ومطابع وجمعيات وأندية، أما الفصل الأخير فيبحث في المدارس الحديثة المختلفة من كلاسيكية ورومانسية وواقعية.

وقد لاحظ ناقدنا أن ياغي أطال كثيراً في هذا الباب خاصةً في الفصول الثلاثة الأولى منه، إلا أن ناقدنا سوّغ هذه الإطالة لما يعطي من فكرة متكاملة ومفصّلة عن النواحي السياسية والاجتماعية والثقافية تريح القارئ من عناء البحث والتفتيش في المظان المختلفة.[٣٨٨]

أما الباب الثاني من الكتاب، فقد قسمه المؤلف إلى أربعة فصول كذلك، أكد في فصله الأول منه على حقيقة يؤمن بها - كما يرى ناقدنا - وهي أن كتابة القصة القصيرة متصلة بالثقافة الأوروبية الحديثة أكثر من اتصالها بالتراث العربي القديم، وكنّا نتأمل من ناقدنا أن يبين وجهة نظره في هذه الحقيقة.

وفي الفصل الثاني أشار المؤلف إلى طلائع القصة القصيرة وبوادرها عند خليل بيدس، حيث يعدّ خليل بيدس حقاً رائد القصة الحديثة في فلسطين، ودليل ذلك أن ناصر الدين الأسد خصّه بكتاب مستقل تحت هذا العنوان، وكان الفصل الثالث عن ظهور المذاهب والمدارس الأدبية في مجال القصة القصيرة، أما الفصل الرابع فقد صنّف المؤلف فيه قصص ما بعد النكسة الفلسطينية إلى ثلاث مجالات: الرومانسية وما يختلط فيها الرومانسية بالواقعية الجديدة (الاشتراكية)، أما المجال الثالث ما تلتقي فيها الرومانسية بالرمزية.(٣٨٩)

وتحدث ناقدنا عن أسلوب الكتاب، ومدح فيه احتوائه على عددٍ من القصص القصيرة، لكن هذا العدد وقف حائلاً دون الحديث الطويل عن كل قصة، إلا أن الحديث عن القصص كان " بأسلوب علمي دقيق، والحق أن المؤلف يسير في طريق نقدية مستقيمة، وجادة لا تعرف المجاملة والمجاراة ".(٣٩٠)

وقد استند ناقدنا في هذا الحكم على أن معاصرة المؤلف وصداقته لغالبية الكتّاب لم تمنعه من أن يقول في قصصهم مقالة حق وشهادة ناقدٍ حصيف أمين، يسجل المحاسن والمآخذ، وهو مطلب أساسي في النقد الأدبي ويمثل في وجوب اتصاف الناقد بالموضوعية والبعد عن الهوى والمجاملة، ولعل هذا يكشف أن ناقدنا لا يعرف مجاملةً في مجال العلم، وضرب ناقدنا أمثلة كثيرة على نقد ياغي لعدد من القصص.

وكان نقد يوسف بكّار لهذا الكتاب صادقاً موضوعياً، يسجل للكاتب ما له وما عليه، فبعد أن استحسن ناقدنا في الكتاب تتبّع التطور عند كتّاب القصة القصيرة، وعدّه نموذجاً يحتذى في النقد القصصي الحديث، عقّب على

بعض المسائل اللغوية التي جاء استعمالها مخالفاً للاستعمال اللغوي الأصيل، ولم ترد إلا في النوادر والشواذ.

ومن هذه الملاحظات اللغوية أن المؤلف أكثر من استعمال (أن) بعد (كاد) كقوله: (..والقصة الوحيدة كادت أن تستقيم لها طرق القصة الفنية) وعلّق الناقد على ذلك بأن كتب النحو واللغة تقول بأن استعمال (كاد أن) استعمال نادر وشاذ حتى في الشعر.[٣٩١]

وأحسب أن هذا الاستعمال اللغوي الذي كثر وروده عند ياغي في مؤلّفه لا يصل لأن يُسجل مأخذاً على ما جاء به في كتابه، لأن مثل هذا الاستعمال اللغوي ورد في الحديث النبوي الشريف، وفي الشعر العربي القديم، يقول ابن عقيل:" وأما (كاد) فذكر المصنف أنها عكس (عسى) فيكون الكثير في خبرها أن يتجرد من (أن)، ويقل اقترانه بها ... قال صلى الله عليه وسلم:(ما كدت أن أصلي العصر حتى كادت الشمس أن تغيب) ، ويقول الشاعر:

كادت النفس أن تفيض عليه إذ غدا حَشْوَ رَيْطَةٍ وبُرودِ "[٣٩٢]

ومن الملاحظات الأخرى التي سجلها ناقدنا على الكاتب استعماله كلمة (مقارنة) وكان يحبذ لو استخدم كلمة (موازنة)، لأن ثمة فروقاً بين مقارنة وموازنة، وكذلك في استعماله حرف الاستفهام (هل) فقد احتاج هذا الحرف عند ياغي (معادل)، وهو ما لا يتطلبه الحرف (هل) لأنها من الأدوات التي يجاب عنها بنعم أو لا.

وهذه الملاحظات اللغوية لا تنقص من قدر الكتاب من جهة، وتكشف عن امتلاك ناقدنا مقومات النقد اللغوي الذي سنفصّل عنه الحديث لاحقاً من جهة أخرى.

ومن الكتب الحديثة التي أطال ناقدنا النظر فيها ، كتاب (أدب المغاربة والأندلسيين) للأستاذ محمد رضا الشبيبي، وهو مجموعة من المحاضرات التي ألقاها في معهد البحوث والدراسات الأدبية واللغوية، وكان موضوعها عن القسم

الرابع من خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني، حيث كان هذا القسم مخطوطاً آنذاك.

وأبدى بكّار عدداً من المآخذ على هذا الكتاب، وردّ ذلك إلى عامل شيخوخة الأستاذ الشبيبي، الذي ذكر في مقدمة كتابه أن قسم بلاد المغرب الذي يتحدث عنه هو الجزء الوحيد الذي لم يُنشر من هذا الكتاب، وغاب عن باله أن القسم الثاني منه الذي خصصه العماد لشعراء العجم وفارس وخراسان لما يكن محققاً حتى تاريخ إصدار كتاب الشبيبي.[٣٩٣]

ومن الملاحظ الأخرى التي سجلها يوسف بكّار أن الناقد اعتمد اسماً غير دقيقٍ لكتاب الخريدة، فقد سماه (خريدة القصر وجريدة أهل العصر) وبهذا الشكل يرى ناقدنا أن كلمة أهل هي زائدة، وقد نقلها الشبيبي من نسخة المخطوطة التي اعتمدها، والتي يرجع تاريخها إلى عام ١٠٠٧ هـ ، ووصف الشبيبي نفسه ناسخ هذه المخطوطة بالماسخ، وذكر ناقدنا أن هناك الكثير من الأدباء اخطأوا في تسمية هذا الكتاب، فمنهم من يسميه جريدة النصر في شعراء العصر،[٣٩٤] وآخرون جريدة القصر في شعراء العصر، إلا أن التسمية الصحيحة هي التي أثبتها ناقدنا وهي: خريدة القصر وجريدة العصر، ودليل ذلك قول العماد نفسه: "وسميته خريدة القصر وجريدة العصر لأنها حسناء ذات حلي وحلل غانية..."[٣٩٥]

كما أخذ ناقدنا على الشبيبي قوله بأن القاضي الفاضل كان قسيم العماد في تأليف الخريدة وشريكه فيها، وفنّد ناقدنا هذه المقولة ليخلص من ذلك إلى أن للقاضي الفضل فضلاً على العماد، ويجمعهما صداقة حميمة، لكن لا يعدو القاضي عن شخصٍ من أشخاص كثر اعتمد عليهم العماد في تأليف الكتاب، فمجرد إهداء القاضي بعض الكتب ومساعدته بما عنده من مادة ومحفوظ لا يعني بأي حال مشاركته له في التأليف، ولو كان الأمر على ما ذكر الشبيبي لعدّت المكتبات، ومَنْ يستعين بها من المؤلفين والكتّاب والباحثين في أيامنا هذه شركاء لهم في مؤلفاتهم وأبحاثهم.[٣٩٦]

فرأي الشبيبي السابق دفعه إلى القول بأن جهد العماد اقتصر على النقل والتبويب، وهذا ما لم يرق لناقدنا، وزجّ بالعديد من الحجج والبراهين تثبت أن "جهد الرجل لم يكن محدوداً، فهو وإن أورد عدداً كبيراً من الأدباء والشعراء ممن وردوا في كتب أخرى من مثل قلائد العقيان والجنان والحديقة والمختار وأبكّار الأفكار، إلا أن في الخريدة مجموعة من صغار الشعراء ومغموريهم قد لا نجد لهم ذكراً في غير هذا الكتاب "(٣٩٧)

ومن الأدلة على ذلك أن ابن خلكان ذكر هذين البيتين لأمية:

وإذا كان أصلي من تراب فكلها ... بلادي وكل العالمين أقاربي

ولا بدّ لي أن أسأل العيس حاجة ... تشق على شمّ الذُّرى والغوارب

وعلّق ابن خلكان " ولم أرَ هذين البيتين في ديوانه (يعني أمية) "(٣٩٨)، لكنهما موجودان في الخريدة.

وأميل إلى رأي يوسف بكّار في ذلك ولا سيما إذا راجعنا قول العماد "ولم اقتصر على المنتقى المنتقد والمتنخل المنتخب، بل ذكرت لكل شاعر ما وقع إليّ من شعره، وأثبته إما لمعنى غريب أو لفظ مستحسن أو أسلوب رائق أو بحديث لحال من الأحوال لائق، وطلبت الاستكثار من الفوائد، وضممت الشذوذ إلى الفرائد..."(٣٩٩).

فللخريدة إذن " قيمة نقدية جيدة نلمحها من خلال أحكام وتعليقات منشورة في الخريدة، وهي تدل دلالة واضحة على مدى ثقافة الرجل وسعة إطلاعه ومقدرته الفنية والنقدية، وعلى جهده أيضاً "(٤٠٠).

كما لاحظ ناقدنا أن الشبيبي ينقل أشياءَ تختلف عمّا في المخطوط، وذكر أمثلة على ذلك، كما أنه كان غير دقيق في بعض ما يقول، فذكر مثالاً أن أبا الصلت أمية بن أبي عبد العزيز صاحب كتاب الحديقة، سلخ عشرين سنة من عمره في مصر والإسكندرية عام ٤٨٩ هـ، وغادرها عام ٥٠٦ هـ(٤٠١).

وتدل ملاحظات ناقدنا في مجملها على قراءته للكتب التراثية عامة، وقراءة الخريدة خاصة قراءةً نقديةً واعيةً جامعةً، فقد ناقش آراء الشبيبي، وفنّد ما جاء فيها لبيان الحقيقة وخدمتها.

ومن الكتب التي لها منزلة خاصة عند ناقدنا نظراً لإفادته الكبيرة منها في كتابه (اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري) كتاب (اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري) للدكتور محمد مصطفى هدارة، حيث بيّن ناقدنا بدايةً سبب نقده لهذا الكتاب ، فكان دافع الحرص على الكتاب وتقديره لمؤلفه من أهم الدوافع التي دفعته لوضع بعض ملاحظاته النقدية على الكتاب.

وقد قسّم ناقدنا ملاحظاته إلى موضوعية وأخرى شكلية، فأما الموضوعية فقد أخذ على المؤلف في مناقشته لآراء محمد مندور في ثورة أبي نواس أنه أخطأ في نسبة بعض الأبيات الشعرية إلى أصحابها، فهو يرى أن مطيع بن إياس من أوائل المجددين، واستشهد ببيتين من الشعر نسبهما إليه:

لأحسنُ من بيدٍ يحار بها القطا	ومن جَبَلَيْ طي ووصفكما سَلْعا
تلاحظ عيني عاشقين كلاهما	له مقلةٌ في وجه صاحبه ترعى(٤٠٢)

ووجد بكّار أن البيتين هما لرجل كوفي ينسب إلى (الصَّبْوة)، وهذا إن دلّ يدل على الدقة المتناهية في ملاحظاته وعمق رؤيته.

وفي حديث المؤلف عن الغزل بالمذكر، وحديثه عن الحسين بن الضحاك الخليع، يرى أن الخليع الشاعر الأول في هذا الفن، وتغزله من النوع المعنوي البعيد عن الإفحاش، والسبب في ذلك عمل الخليع نفسه نديماً للخلفاء، فإفحاشه يسقط عند العامة ويؤلب الخلفاء عليه، ولا يروق هذا الكلام لناقدنا ويعقّب بأن الخليع صحيح أنه من أبرز شعراء الغزل في المذكر، لكنه لم يكن في منأى عن الغزل الفاحش، أما عن كون الخليع شاعر غزل معنوي، فأرسل ناقدنا الحديث طويلاً حول ذلك، ورأى أن في شعر الخليع كثيراً يبعده عن أن يكون في عداد المعنويين، مثل قوله:

بات أنيسي صريع خمرته	وتلك إحدى مصارع الكـــرم
وبت عن موعد سبقت به	ألثـــم دُراً مفلّجـــاً بفـم
وابأبي مَنْ بدا بروعته "لا"	وعاد من بعدهـــا إلى " نعم "
أباحني نفســه ووسّدنـــي	يمنى يديه وبـــات ملتـــزمي

هذا جزء من قصائد كثيرة على هذا المنوال، يشرح فيها الخليع كيفية التوصل إلى الغلمان، كما بيّن ناقدنا أن الحديث عن معنوية الغزل في المذكر هو ضرب من وضع الشيء في غير نصابه، لأن الغزل في المذكر من أساسه نزعة غريبة وشاذة وبعيدة عن الطبيعة الإنسانية التي نزّهها الله.(٤٠٣)

ويؤكد قول ناقدنا هذا ما قاله يوسف خليف الذي يرى أن " المسألة من أولها إلى آخرها نزعة شاذة منحرفة من نزعات الجسد، فالحديث فيها لا يمكن إلا أن يكون حديثاً جسدياً منحرفاً مثلها "(٤٠٤)

ومن ملاحظات ناقدنا الأخرى قول المؤلف في بحث الغزل العفيف عن الشاعر المؤمل بن جميل بن أبي حفصة أنه استنفذ شعره في حبيبة واحدة لا يعرف اسمها، لكن هذا ما لم يرضه ناقدنا، فإذا كانت المصادر لم تذكر اسمها، ولم تكشف عن هويتها، إلا أنها كانت تسمى (زينب) بدليل ورود هذا الاسم صراحةً في شعر المؤمل:

لا شك أني ميتُ حسرةً	إن لم أزر قبل غدي (زينبا)
تلك التي إن نلتها لم أبل	من شرّق الدهر أو غرّبا(٤٠٥)

ولعل ذلك يصدر عن إيمان ناقدنا بضرورة استقصاء الروايات في البحث العلمي وتمحيصها، والوقوف على استنتاجاتٍ دقيقةٍ علميةٍ تصلح للبناء عليها، فعدم الاستقصاء الجيد يضعف النتائج ويقلل من شأنها ويتجلى ذلك في آخر الملاحظات الموضوعية التي وضعها الناقد، وهي أن المؤلف عدّ غزل الشاعر أبي حفص شبل بن عاصم بن وهب في امرأة سوداء بأنه إنفراد بهذا اللون من الغزل، لكن ناقدنا حشد عدداً كبيراً من الشعراء الذين صنعوا صنيع ابن وهب، فبشار بن برد تغزّل في جارية سوداء، حيث يقول:

وغادة سوداء برّاقةٍ	كالماء في طيب وفي لين
كأنها صيغت لمن نالها	من عنبرٍ بالمسك معجون(٤٠٦)

وكذلك كانت لأبي الشيص الخزاعي جارية سوداء يتعشّقها، اسمها (بتر)، يقول فيها:

لــــم تتصفي يا سمية الذهب   تتلف نفسي وأنت في لعب

يا ابنة عم المسك الذكي ومن   لولاك لم يُتخذ ولم يطب

يا سبك المسك في السوداء وفـي الريح فأكـرم بذلك من نسب [٤٠٧]

وهنـاك شعراء كُثر مثل ابن أبـي الزوائد الذي عشق جارية سوداء اسمها (حجيج)، وأبي حازم المدني وغيهم.[٤٠٨]

ونلاحظ على هذه الملاحظات الموضوعية التي أثبتها ناقدنا أنه ركّز كثيراً على الموضوعات التي تتعلق بموضوع الغزل، ولم يولِ باقي موضوعات الكتاب عنايةً، ولا نعجب من ذلك إذا عرفنا أنه صاحب كتاب (اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري).

أما عن الملاحظات الشكلية التي لا تنقص من قيمة كتاب هدارة، إلا أن المطلع عليها يدرك مدى أهمية كشفها وتوضيحها للقارئ، فمنها عدم تمييز المؤلف بين مصدر ومرجع، إذ إنه أثبت كتاب (بروكلمان) في فهرست المصادر والمراجع باسم (تاريخ آداب اللغة العربية) والأصل أنه مترجم باسم (تاريخ الأدب العربي)، وأشار بذلك إلى بعض الأخطاء اللغوية والنحوية، من مثل إكثار المؤلف استعمال الفعل (اعتبر) وما يتصرف عنه، لكن الصحيح أن يستعاض عنه بالفعل (عدّ)، كما أن المؤلف خالف العرف اللغوي القديم في إدخال الألف واللام على (بعض) و(غير) و(كل).[٤٠٩]

وكنّا نتأمل من ناقدنا أن يتوسع في مثل هذه الملاحظات اللغوية، لتشمل موضوعات وقضايا أخرى، إذ لو قُدّر لنا أن نحظى بمثل هذا لكانت الفائدة أعمّ وأشمل، بيد أنه يبقى هذا الأمل مفتوحاً أمام المهتمين لعلنا نجد من يتابع مثل هذه القضايا في كثير من الكتب التراثية والنقدية الحديثة.

ومن الكتب الأخرى التي عرض لها يوسف بكّار كتاب (حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين) للدكتور هاشم ياغي، حيث كان عمله في هذا الكتاب أقرب إلى العرض منه إلى النقد، باستثناء بعض الإشارات واللمحات النقدية بين الفينة والأخرى.

فقد بيّن ناقدنا أن منهج الكتاب اقتصر أو كاد على حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، وتجنب المؤلف الخوض غالباً في نقد النقاد الفلسطينيين ممن كان نشاطهم الأدبي خارج فلسطين، ثم راح يبين موضوعات الكتاب التي طرحها ياغي، ففي مرحلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر من حياة النقد الأدبي في فلسطين لم تكن هذه المرحلة سوى تقاريظ ساذجة لا تقدم ولا تؤخر، ويدل ذلك على موضوعية المؤلف وعدم التعصب والدقة العلمية، ولم يستمر الأمر كذلك، إنما كانت لحركة النقد الفلسطينية طفرة واضحة بإطلالة القرن العشرين وذلك عند ظهور كتاب (تاريخ علم الأدب عند الفرنج والعرب وفيكتور هوجو) لروحي الخالدي، أما عام ١٩٤٨م، فقد نهض النقد نهضةً ملحوظةً، وكان عماد هذه النهضة كوكبة من الكتّاب الذين امتازوا بالرومانسية التأثيرية أو الواقعية الجديدة، وراح المؤلف يتحدث عن آراء هؤلاء الكتّاب، ويعرض نظراتهم النقدية، ويبدي آراءه بين الحين والآخر.[٤١٠]

وبعد ذلك العرض أنهى بكّار قراءته في الكتاب الذي أثبت فيه مؤلفه أن ثمة نقداً في فلسطين يماثل في مستواه الفني النقد في الأقطار العربية الأخرى، ثم أن المؤلف رصد في مؤلّفه حركة النقد الفلسطيني الحديث بكل اتجاهاته وأبعادها البارزة وأعلام نقّادها، أنهى الجولة بإثبات بعض الملاحظات اللغوية التي خالف فيها المؤلف الاستعمال اللغوي الفصيح لشيوعها في الاستعمال المعاصر، من مثل استخدام (شلة الأصدقاء) والأصح أن يقول (ثلة)، واستعمال كلمة (تتأرجح) والأصح استعمال (تترجح أو ترجح)، وغيرها من الملاحظات اللغوية التي سنناقشها لاحقاً.[٤١١]

وأخيراً فقد عدّ ناقدنا الكتاب وثيقةً تاريخيةً ناصعةً في حياة النقد الفلسطيني، ويبدو أن موضوعات الكتاب كانت رائقةً لذائقته الأدبية.

كما نظر بعمق في (الأعمال الشعرية الكاملة لصاحب الأطلال) للشاعر حسن توفيق، الذي كان مشغفاً ومحباً لإبراهيم ناجي صاحب الأطلال، وكان هذا الحب والتعلق والإعجاب وراء إخراج أعمال إبراهيم ناجي الشعرية الكاملة.

وكان عمل ناقدنا في هذا الكتاب عملاً استقرائياً مفصلاً، بدأه بذكر العلاقة الحميمة بين إبراهيم ناجي وحسن توفيق، والتعريف بأعمال كليهما وجهودهما الكبيرة في مجال الشعر والنقد.

أما أهمية هذا الكتاب فتتجلى في براعة حسن توفيق في أمرين كبيرين مهمين: أولهما بعث دواوين ناجي الشعرية المنشورة وتحقيقها، وجمع شعره المجهول وتحقيقه، وثانيهما إضاءة جوانب مهمة من حياة ناجي وشعره.[٤١٢]

وعرض ناقدنا محتويات هذا الكتاب، وفصّل الحديث فيها، فقد بدأ الكتاب بعرض للمعركة النقدية التي عقبت صدور ديوان ناجي الأول (وراء الغمام) عرضاً نقدياً شاملاً ومفصّلاً، وذلك بنقده من قِبَل طه حسين وعباس محمود العقاد، وسجّل ناقدنا على الكاتب إطالته في هذا العرض، لكن الكاتب سوّغ هذه الإطالة برغبته بأن يعطي صورةً واضحةً ومتكاملةً عن هذه المعركة النقدية لأن دارسي ناجي قبله ركّزوا على المقالات التي امتدحته فقط.[٤١٣]

أما ديوان ناجي الثاني (ليالي القاهرة)، فيرى ناقدنا أن حسن توفيق كشف عن التاريخ الصحيح لصدوره، وهو عام ١٩٥٠م اعتماداً على مراجعته الدقيقة لبعض المجلات وفهارس كتب تلك الحقبة، خلافاً لما ظنه غيره من تواريخ. وأشار حسن توفيق إلى أن هذا الديوان يتسم بطول قصائده، وأطلق عليها اسم (ملاحم)، وهذا ما لم يعجب ناقدنا، لأن الملاحم ليست أن يضم الشاعر عدداً من قصائده الذاتية إلى بعضها البعض.[٤١٤]

وقام ناقدنا بعمل مخطط لجهد حسن توفيق، حيث لاحظ أن المرحلة الأولى منه تتلخص في جمع شعر ناجي المتروك أو المجهول من الجرائد والمجلات، وهذا هو غرة جهد حسن توفيق ومكمن تقديره الأكبر، حيث تمثل هذه القصائد المجهولة أكثر من ثلث شعر ناجي.

ثم قام المؤلف بترتيب هذه القصائد المجهولة ترتيباً تاريخياً وفقاً لتواريخ نشرها، ولقد تقصّاها بدقة، وهو يقترب بهذا من جهود محققي التراث، وتوّج جهده بتخريج كل قصيدة من القصائد المجهولة في آخر الكتاب، وكان ناقدنا يودّ أن

يكون التخريج على صفحة القصيدة نفسها، لكن هناك تخريجات لبعض القصائد تحتاج إلى هامش طويلة.(٤١٥)

وأخذ ناقدنا على المؤلف أنه في مسألة حذف الشاعر عدداً من أبيات قصائده أو تعديلها قبل إصدارها في ديوانه أنه أعاد المحذوف في القصائد المجهولة دون أن يبين هذه المسألة، ويقف عندها وقفته البارعة عند عدد من القضايا الفنية في شعر ناجي كله.(٤١٦)

وهنا نراه يجتهد ليكمل جهد حسن توفيق في هذا الكتاب، ووجد بعد أن وازن بين أصول كثير من القصائد التي طالها الحذف والتعديل مع القصائد المجهولة أن الأسباب كانت فنية شعرية، واستشهد ناقدنا على ذلك بمثالين من قصائد ناجي، ولا أريد أن أدوّن ما استشهد به ناقدنا دليلاً على صحة رأيه تجنباً للإطالة، وحسبي أن أذكر مثالين من الكلمات المعدلة التي أثبتها ناقدنا.

ففي قصيدة (الصورة) أثبت حسن توفيق القصيدة كاملةً، وكان عدد أبياتها أربعة وعشرين بيتاً، وكان الشاعر نفسه قد أعاد النظر فيها، فحذف خمسة عشر بيتاً، وأبقى على تسعة فقط، وغيّر لفظة (جلي) إلى (بلي) في قول ناجي:

يا رسم من أعطى الهوى — مفتاح قلبي المقفل ؟
في حبه فني الصبا — وشباب أيامي(جلي)(٤١٧)

ويعلّق ناقدنا على البيت الثاني بقوله: إن انعدام النظر في ما أحدث الشاعر في قصيدته هذه يفضي إلى أن لفظة (بلي) التي أحلها محل (جلي) أنسب موقعاً وأكثر ملاءمةً للمعنى.(٤١٨)

أما المثال الآخر فهو من قصيدة (اثنان في سيارة)، والقصيدة أربعة عشر بيتاً، ثم أدرجها الشاعر في عشرة أبيات، وعدّل في بعض أبياتها، يقول إبراهيم ناجي:

كم لحظة قصرت ومدت ظلّها — (بعد المغيب) كدوحة البستان

ويقول ناقدنا أن استبداله بعد الذهاب ببعد المغيب هو أنسب لذهاب اللحظات وزوالها.(٤١٩)

وأحسب أن يوسف بكّار برؤيته النقدية الشمولية وحسه الشعري المرهف وتذوقه السليم للنص - وهاتان السمتان باعتقادي من ألزم سمات الناقد الحقيقي - قد وُفّق في تفسير هذا الحذف أو التعديل، ولا سيما أن تفسيره كان يتكئ على الموازنة بين أصول القصائد والقصائد المجهولة لإبراهيم ناجي.

ورأى ناقدنا أن حسن توفيق استطاع أن يحصر شعر إبراهيم ناجي في الحب - وكل شعره تقريباً يصدر عن الحب - في ثلاث صور شعرية كبيرة وهي:(٤٢٠)

صورة بناء الشاعر المترجحة بين الارتفاع والسقوط وفقاً لإقبال المحبوبة عليه وصدودها عنه، وصورة يد المحبوبة، وهي جزء من صورة البناء وتعضيد لها، فاليد هي التي تمسح عن الشاعر همومه وأحزانه الخاصة، وتكفّر عن خطاياه، أما الصورة الثالثة فهي صورة الفراشة التي تتردد في غير قصيدة للشاعر، وترمز إلى قلب الشاعر الذي يحب النور، وإلى حياته نفسها وإلى محبوبته.

أما السمات الشعرية لشعر ناجي، فقد أشار حسن توفيق إلى مجموعة منها، وأبان معالمها بكل أمانة وموضوعية، فمراثيه متفاوتة المستوى الفني، وكان صاحبها يحتذي في بعضها شعر أحمد شوقي، وكان بعضها يثير سخرية السامعين، وكان قصير النفس في بعضها الأخر، أما شعره الوطني فتغلب عليه الخطابة وعلو النبرة.(٤٢١)

واستكمالاً للتنويرات الشعرية لشعر إبراهيم ناجي فقد أضاف ناقدنا مجموعة أخرى من السمات الفنية لشعره التي استخلصها من خلال قراءته العميقة لقصائده، وأولى هذه السمات الفنية امتلاك الشاعر لنفس درامي مؤسس على الحوار المعقود بين الشاعر والمحاوَر، كما في قصيدة (بين الشاعر والريح)، وكذلك امتلاكه لنفس قصصي سردي بسيط، يتمثل في نمط (قالت) و(قلت) كما في قصيدة (لقاء مع الليل)، ومن السمات الأخرى التي أضافها يوسف بكّار التلوين الإيقاعي، حيث بيّن أن الشاعر لم يكن يلجأ إلى التصريع في مطالع

قصائده، لكنه كان يصرّع مقاطع القصيدة المتعددة المقاطع، المتنوعة حروف الروي، وتكثر في شعره المثيات(*) كثرة مفرطة.(٤٢٢)

ومن التنويعات الإيقاعية الأخرى، نظْم الشاعر قصيدة رباعيات(**) من نمط خاص، لا نظير له في الشعر المهجري، فهو يبدأ القصيدة برباعي كامل ثم يغير الروي في الشطور الثلاثة الأولى من الرباعيات التالية، ويحتفظ بروي الرباعية الأولى روياً للشطر الرابع في سائر رباعيات القصيدة.(٤٢٣)

وفي قراءة الناقد لهذا الكتاب فقد شارك كاتبه في ملاحظاته، وأبدى إعجابه بالعمل الضخم الذي قام به زميل دراسته في مراحل الدراسة العليا حسن توفيق، وأكمل ما غاب عن الناقد من أمور، وأقام الحجج والأدلة على ما قدمه بكل موضوعية ودقة وأمانة علمية حرصاً منه على خدمة العلم والأدب.

ونظر ناقدنا سريعاً في كتاب (صفحات من حياتي) للشاعرة جليلة رضا، حيث لفت انتباهه في هذا الكتاب ما أضافه من جديد في حياة إبراهيم ناجي وأدبه، وربما يشي ذلك بعناية ناقدنا عنايةً خاصةً بشعر إبراهيم ناجي وما يكتب عنه، ولا سيما بدراسته لعدة أعمال تناولت أدب الشاعر وحياته.

وقد عدّ ناقدنا هذا العمل (صفحات من حياتي) من كتب السيرة الذاتية القليلة التي تبوح وتعترف بين الحين والحين في الأدب العربي الحديث بأمور غامضة ومهمة، وقد كشفت فيه مؤلفته عن علاقة وطيدة كانت تجمعها بإبراهيم ناجي، واستشف ناقدنا من هذه العلاقة أمرين مهمين:(٤٢٤)

الأول أن جليلة رضا كانت معشوقة الشاعر في السنة الأخيرة من عمره، والأمر الثاني تأثير الشاعر بها وتأثرها به.

وأهم ما في هذه العلاقة بين إبراهيم ناجي والشاعرة اعترافها بأنه كتب فيها قصيدة بعنوان (الرحيل)، مطلعها:

هنا سمير امِسْ هل تعلمين؟ وها هنا بالأمس طال السّهر(٤٢٥)

وهنا تظهر لمسات ناقدنا الفنية ولفتاته الذكية، حيث لا يمر بالأمور مروراً عابراً، بل يبحث ويفتش وينقّب ويراجع في بطون الكتب حتى يتأكد من الأخبار

التي يقرأها، لذا نجده يبحث في كل ما كُتب عن إبراهيم ناجي لعلّه يجد هذه القصيدة التي تحدثت عنها الشاعرة، لكنه لم يجد لها سبيلاً، ولم يعجز ولم يصبه الملل والسأم، وشرع يبحث إلى أن وجد قصيدة رباعية تشي بأنها هي قصيدة الرحيل وأن الرحيل أُدرِجت فيها، لكنها لا تبدأ بالمطلع الذي ذكرته الشاعرة، بل مطلعها هذه المثناة:

صيرك الحسن أمير الوجود والشعر من دراته كلّلك

مستلهماً منك معاني الخلود فكل تاجٍ في العلى منك لك[٤٢٦]

ووجد ناقدنا في هذه الرباعية مجموعة من الأبيات تدل على أن الرحيل هو المسيطر على الرباعية، ومن هذه الأبيات:

هنا مهاد الحب هل تذكرين؟ وهاهنا بالأمس طاب السهر

وتلك أحلام الهوى والسنـــين يحملهـــا التيــار فوق النهـر

قد كان لي عندك عز الذليل وكان للآمال ومـــض ضئيل

يلمع في ظني قبل "الرحيـــل" فانطفأ النور ومات القليل[٤٢٧]

وتنبعث من هذه الرباعية فكرة دنو الرحيل، لذلك استنتج ناقدنا أن قصيدة الرحيل التي ذكرتها مضمنة في هذه الرباعية.

ومع ذلك لم يجزم يوسف بكّار ما ذهب إليه من اجتهاد، بل قال أن القصيدة بحاجة إلى مزيد من التحقيق والتثبت، وحمّل صديقه الشاعر حسن توفيق مسؤولية ذلك، لأنه عني بلمّ شتات المبعثر المجهول من شعر ناجي وأدبه،[٤٢٨] وهو بهذا يؤكد أسس البحث الجيد ومميزات الباحث المميز.

وبث ناقدنا آراءه النقدية حول كتاب (نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب: دراسة مقارنة) للدكتور منيف موسى، وتكلم ناقدنا عن موضوع الكتاب وعرّف بالمؤلف ومؤلفاته، وعرض لمنهجية الكتاب، وبيّن أهمية موضوعه الذي بذل فيه صاحبه جهداً كبيراً، ولاحق مادته ملاحقةً جادةً في أعمال الشعراء النقدية.

ولم يمنع هذا الإعجاب ناقدنا من إبداء بعض الملاحظات الموضوعية والشكلية حول ما جاء في هذا الكتاب، فأول الملاحظات التي أبداها إنكاره على المؤلف قوله بأن الموضوع بكر، أو جديد كل الجدة، لأن المباحث التي درسها الكاتب وكثير من قضاياه كُتِب عنها في كتب وبحوث ورسائل جامعية ومقالات شتى، أما المؤلف فينفرد في أنه جعل مباحثه في كتاب واحد مستقل.(٤٢٩)

أما عن عنوان الكتاب فإضافةً إلى طوله فإن ناقدنا بيّن أن الدقة تنقصه كغيره من عنوانات بحوث وكتب أخرى، وكان يودّ لو جعل المؤلف عنوانه:(مفهوم الشعر...) لأن هذا أكثر دقةً ومناسبةً لموضوعات الكتاب، ولا سيما أن مصطلح (مفهوم) قد أجراه المؤلف في مواطن عديدة في الكتاب.(٤٣٠)

وأظن أن ناقدنا محقٌّ لما ذهب إليه من عدم دقة العنوان، لأن مصطلح (نظرية) يختلف عن مصطلح (المفهوم)، فكيف يدرس الكاتب غاية الشعر عند أصحاب البيانات الشعرية العربية الحديثة المدروسين في الكتاب في نظرية واحدة؟ مع أن غايات أكثرهم ورؤاهم في الشعر متباينة.

وكما لاحظ ناقدنا أن المؤلف تنقصه الدقة في استعمال لفظة (مقارنة) في العنوان، وأنه لا يستطيع التمييز بين لفظة مقارنة وموازنة ومقابلة، ويجعلها كلها في استعمالٍ واحدٍ، يعتقد ناقدنا أن المؤلف لا يقصد بأبعد من الموازنة والمقابلة، ودليل ذلك قوله عن المنهج الذي اتبعه أنه قائم على العرض والدرس والاستقراء والمقابلة والموازنة والمقارنة، فهو لا يميز بين المقارنة أو الموازنة أو المقابلة.(٤٣١)

وأخذ يوسف بكّار على المؤلف جعله بعض التمهيدات ومقدمات الفصول أطول أحياناً من المبحث نفسه دونما حاجة إليها، وضرب عدة أمثلة على ذلك، فمثلاً في فصل (لغة الشعر) استحوذ التمهيد عن اللغة عامة على ثماني صفحات، في حين أن لغة الشعر عند خليل مطران جاءت في الفصل ذاته في ثلاث صفحات فقط، كما أنه في سرده لبعض الآراء المنقولة والتفسيرات والموازنات يُكثر من النقول، في حين أن النقد والتعليق وإبداء الرأي كان قليلاً.(٤٣٢)

والملحظ الأخير الذي بيّنه بكّار حول هذا الكتاب أن صاحبه جنح كثيراً إلى التعميمات من مثل قوله أن الشعر العربي حتى مطلع القرن العشرين كان شعراً سطحياً، وقوله إن نازك الملائكة رفضت العروض الخليلية، وقوله إن بناء القصيدة قديماً لم يكن عضوياً ولا موضوعياً.(٤٣٣)

ومن المعلوم أن في التعميم كثير من الظلم والإجحاف وسلب الناس حقوقهم إذا ما طبّق في الحياة العامة، فما بالك إذا كان هذا التعميم على قضايا الشعر والأدب والنقد الذي لا يقبل الحدية والقول القاطع !.

ومن الكتب التي نظر فيها ناقدنا كتاب (مختارات جديدة من الشعر العربي المعاصر) للأستاذ وديع فلسطين، ولعل طبيعة الكتاب حالت دون أن يطيل ناقدنا النظر فيها إذ إن الاختيار من الأمور الصعبة في الأدب.

وبيّن ناقدنا كعادته سمات الكتاب ومكانة كاتبه، ولكن هذا الكتاب تميّز بسمات مختلفة تميزه عن غيره من كتب المختارات الأخرى من كتب الشعر العربي المعاصر الحديث بأنه مصنّفٌ تصنيفاً جغرافياً حسب أقطار الوطن العربي، مرتبةً ترتيباً هجائياً، كما أنه ينبه على شعراء بعض الأقطار الذين لا يكادون يعرفون إلا فيها، حيث يدلنا على شعراء من الصومال وموريتانيا التي يقال أن فيها مليون شاعر نجهلهم.(٤٣٤)

وكشف ناقدنا عن سبب اختيار المؤلف لهؤلاء الشعراء دون غيرهم، وتفسير التفاوت في أعداد النصوص، معتمداً على ما قاله المؤلف نفسه بأن المختارات الشعرية الواردة في هذا الكتاب هي من الشعر الوحيد الذي نعرفه ونستطيبه بعد معاناة عنيفة من محاولات مستميتة لفهم الشعر الجديد.(٤٣٥)

كما وضّح الناقد منهج صاحب المختارات، حيث إنه تميّز عن غيره بأنه يعرّف باختصار شديد بكل شاعر، ويبوح بآرائه ويسجل انطباعاته، إما عن كل القصائد المختارة أو عن بعضها، وهذا يبوح بأن المؤلف يزحزح المختارات عن موقعها في النقد الضمني، ويشي بمفهوم وديع فلسطين للشعر " ونقده له نقداً انطباعياً بالمعنى الحقيقي للنقد الانطباعي الذي يمتلك صاحبه حزمة من التصورات المعرفية

الخاصة بالشعر وبالعالم معاً، وليس بالمعنى الأولي السائد للنقد الانطباعي غير المحكوم بنظرية أو منهج "[٤٣٦]

ويكاد يكون المأخذ الوحيد الذي أخذه ناقدنا على الكتاب أن مؤلفه استثنى دولة قطر من الدول العربية التي اختار منها شعراً أو شعراء، علماً بأن فيهم من الشعراء مَن يستحق شعرهم أن يُختار منه وفق معايير وديع فلسطين،[٤٣٧] وربما يعود ذلك لقلة إطلاع الكاتب على الشعر والشعراء في قطر.

وبدعوة كريمة من الشاعر عبد العزيز سعود البابطين، رئيس مجلس أمناء مؤسسة جائزة سعود عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، قام يوسف بكّار بإبداء بعض الملاحظات النقدية حول: (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين)، وقد وضّح ناقدنا بدايةً أن المعجم يتصدره ثلاثة بيانات مهمة تتحدث عن فكرة المعجم وملابساتها وإشكالاتها وتطورها، وعن كل ما يتصل به من أمور.

وكانت ملاحظاته قد تركزت على المقاييس التي أُثبت بموجبها شعراء وأُبعد عددٌ آخرُ منهم، وهذه الملاحظات تتلخص في الآتي:

أولاً: الأصل أن يكون الهدف الرئيس من إصدار أي معجم هدفاً تاريخياً تسجيلياً رصدياً شمولياً، وليس فنياً نقدياً قيمياً، وهذه المقاييس النقدية هي مقاييس انتقائية وضعتها (لجنة الشعر) الخاصة بتأليف المعجم، فكيف يجوز الحكم على شاعر من خلال نماذج يختارها الشاعر نفسه؟ وكيف يجوز أن يستبعد شعراء لنقص المعلومات عنهم؟ أو لتأخرهم في إرسال ما كتبوا عن أنفسهم، وكانت أسباب غياب الشعراء متعددة ومختلفة. وبناءً على ذلك ذكر ناقدنا عدداً من الشعراء الذين لا يعرف سبباً لغيابهم في المعجم، من مثل خالد سعود الزيد من الكويت، ومانع سعيد العتيبة من الإمارات، وحسن توفيق وسمير عبد الباقي وعبد العزيز موافي ومحمد فريد أبو سمرة من مصر، وطلعت رفاعي من سوريا، ومصطفى جمال الدين من العراق، وعمر أبو سالم وأسد محمد قاسم وجريس سماوي وزليخة أبو ريشة ونمر حجاب ونوال عباسي ووليد سيف ويوسف العظم من الأردن.[٤٣٨]

ثانياً: لاحظ بكّار غياب عدد من الشعراء ممن لم تصدر لهم دواوين شعرية أو حتى لهم دواوين شعرية مخطوطة، مع أن مجلس أمناء وهيئة المعجم أخذت على نفسها ألاّ تحرم شاعراً عربياً من دخول المعجم حتى لو لم تصدر له دواوين شعرية، لكنهم اعتمدوا فيما يبدو على ما توافر لهم من معلومات بواسطة مندوبي مكاتب المؤسسة في أقطار الدول العربية، ومن هؤلاء الشعراء الذين غابوا عن المعجم ولهم شعر منشور في المجلات والصحف أو لهم دواوين شعرية مخطوطة: عبد المجيد نصير ومصطفى زيد الكيلاني وناصر الدين الأسد من الأردن، وأحمد مطلوب وعبد الجبار المطلبي من العراق، وغازي طليمات من سوريا.[٤٣٩]

ثالثاً: تساءل ناقدنا عن سبب جعل المعجم للشعراء الأحياء دون الأموات من الشعراء، ومع ذلك فقد جعلت اللجنة مجلداً سادساً للمعجم يضم الشعراء ممن لهم جهود شعرية في العقود الثلاثة الماضية، ممن أدركهم الموت ولم يضمهم المعجم، وفضّل ناقدنا أن يكون هذا العمل كتاباً مستقلاً ولا يلحق بالمعجم.[٤٤٠] ولم يذكر ناقدنا سبباً لرأيه هذا لكني اعتقد أن الهدف من ذلك كي لا تخالف اللجنة المختصة عن المعجم المنهج الذي ارتضته، وهو اقتصار المعجم على الشعراء الأحياء دون الأموات.

رابعاً: ضمّ المعجم شعراء غير عرب نظموا الشعر بالعربية، ولا يرى ناقدنا مسوغاً لوجود الشاعر الإيراني أمير محمود أنوار والشاعر الصيني (لي قوانع بين)، وهذان لا يمكن أن يقاسا بنجيب أبو ملهم اللبناني المقيم في أسبانيا أو نادر نظام طهراني السوري المقيم في طهران، وإذا كان الأمر على ما هو عليه فإن ثمة شعراء عرباً كشف ناقدنا عنهم يقيمون خارج الوطن العربي، وكانوا خارج صفحات المعجم، من مثل الشاعر الفلسطيني محمود صبيح الأستاذ في إحدى الجامعات الأسبانية، والشاعرة الفلسطينية آمال الشرقاوي المقيمة في كندا.[٤٤١]

خامساً: قامت اللجنة بتوحيد الحيز المخصص لكل شاعر في المعجم، وهو صفحتان متقابلتان، فيرى ناقدنا أن هذه المساواة هي مساواة شكلية غير عادلة، وقد ألحقت حيفاً بتراجم كبار الشعراء وما كتب عنهم وتُرجم من أشعارهم،

فمثلاً نزار قباني الشاعر الكبير قد تساوى وأصحاب الشعر المنثور في الصحف والمجلات في تحديد الصفحتين، وهذا التحديد حال دون التوسع في ذكر الذين كتبوا عنه، وما أكثرهم!.[٤٤٢]

سادساً: ضم المعجم شعراء من أصحاب شعر الشطرين وشعر التفعيلة وقصيدة النثر، بيد أن الشعر الشعبي (النبطي) الشائع شيوعاً كبيراً في دول الخليج العربي لا يوجد له أي ذكر أو إشارة، مع أن هناك شعراء يجيدون لوني الشعر الفصيح والشعبي (النبطي)، مثل سليمان عويس ونايف أبو عبيد من الأردن، وعباس الترجمان من العراق، وهذا الشعر يدرّس في بعض الجامعات العربية مثل جامعة الكويت والجامعات المصرية.[٤٤٣]

سابعاً: اتخذ المعجم سنةً جديدةً في ترتيب أسماء الشعراء في متن المعجم وفهارسه، خرج فيها على المألوف المتعارف عليه في (أل) و (ابن) و (أبو) و (ولد) وفي عدّ الحرف المشدد حرفاً واحداً، والتاء المربوطة هاء، والهمزتين الممدودة والمقصورة نوعاً واحداً، وهذا لا يعيب المعجم ما دام قد ذكره ونصّ عليه، إلا أن ناقدنا وجد في ترتيب شعراء حرف القاف الذي بدأ بالشاعر قاسم إبراهيم البدر، قد أُدخل سهواً هو وعدد من الشعراء ممن جاءوا بعده في حرف الفاء.[٤٤٤]

وبعد هذه الملاحظات القيمة التي أبداها ناقدنا وضع أمام اللجنة مجموعة من الأخطاء المطبعية والهفوات التي قد وقعت في المعجم، من مثل أن اسم الشاعر إبراهيم الكوفحي هو بالفاء وليس بالميم والخاء (الكومخي)، وكذلك سليمان الأزرعي هو الاسم الصحيح للشاعر وليس (الأزرمي)، وفي ترجمة لميعة عباس عمارة كُتب ديوانها (لو أنبأني العراف) بالقاف خطأً (العراق)، وذكر الناقد عدداً كبيراً من مثل هذه الأخطاء.[٤٤٥]

وأظن أن مثل هذه الأخطاء لا تعدّ من الهفوات البسيطة، إنما هي أخطاءٌ جسيمةٌ. لأنه من المعروف أن المعاجم هي مصادر هامة ومعتمدة وموثوقة لدارسي الأدب وكافة العلوم، والمفروض أن الثقة فيها عاليةٌ، فلا يجوز أن يترجم الباحث أو

الدارس لأحد من الشعراء أو يذكر اسم ديوانه ويكتشف أن في هذا الاسم خطأً مطبعياً، فهذا يؤدي إلى زحزحة الثقة في مثل هذا العمل.

ولم يقتصر بكّار جهوده النقدية على الدراسات الأدبية والنقدية والمعاجم، إنما نجده مارس نشاطه النقدي على عدد من الدواوين الشعرية الحديثة، فنظر في ديوان (ليلى تعشق ليلى) للشاعر حسن توفيق، حيث بدأ ناقدنا بالتعريف بالشاعر الذي يبلغ من العمر ستين سنة، وبيّن أنه شاعر ملتزم بقضايا أمته والقضايا الإنسانية عامة، والأنا الشخصي يندمج عنده في الآخر الجمعي، وهو شاعر لم تأسره الأشكال الشعرية المختلفة، وقد تخطّى كل مراحل التجريب، وظل ينظم على الشكلين: الشطري والتفعيلي وفق ما تقتضيه الحال الشعرية، ولم يجرب إلى الآن قصيدة النثر.(٤٤٦)

ثم بيّن ناقدنا أن الديوان يحمل عنوان إحدى قصائده كما هو ديدن أكثر الشعراء المعاصرين، في اختيار عنوانات دواوينهم، وقد رتّب الشاعر قصائد ديوانه ترتيباً تاريخياً تنازلياً.

وتختلف قراءته لهذا الديوان عن غيرها من الكتب النقدية والأدبية السابقة، إذ إن دراسته كانت شمولية عامة، ولم يتوقف على جزيئات صغيرة في الديوان أو قضايا شكلية بسيطة، إنما كان موضوعياً شمولياً هادئاً في نقده.

وقد بيّن أن شعره " لا يعدم أن تلقاه بعض نزعات بدر شاكر السياب وأحزانه، ومواقف من مثاليات صلاح عبد الصبور وصوره ومعادلاته الموضوعية.. وتوهجات رومانسية من إبراهيم ناجي "(٤٤٧).

أما عن (ليلى) فهي كما بيّن الشاعر نفسه " ليست امرأة محددة، بل قد لا تكون امرأة إنما هي صورة معاصرة من "نرسيس" نفسه، عندما نظر إلى صورته في الماء، لكن قصيدة ليلى تعشق ليلى لا تنظر إلى الأسطورة الإغريقية بقدر ما تنظر إلى التراث الأدبي من مجنون ليلى إلى أحمد شوقي "(٤٤٨)

ولاحظ ناقدنا أن الشاعر في مراحله الشعرية الأولى كان يعبر عمّا يعتريه بتلقائية مباشرة، دون اتخاذ قناع أو رمز أو معادل موضوعي، ولا يتردد بقول (لا)

فيما لا يرتضيه من شؤون الحياة والناس، وقد طوّر في ديوانه ليلى تعشق ليلى هذه السمة، فانتقل من (لا) المجردة الواضحة إلى (لا) المبطنة.(٤٤٩)

وظهر لناقدنا أن الرومانسية المترعة بالحزن والتشاؤم اللذين تتدمج فيهما الأنا بالآخر، دون أن يطوي الشاعر أشرعة المستقبل، ظهر له أنها متجلية في غير قصيدة من قصائد الديوان الذي حرص صاحبه أن يردف أكثرها بعلامة التعجب (!) من مثل (العاصفة وموكب الجرح !) و(أغنية للأحلام البعيدة !) و (التمثال الذي كسرته !) وغيرها من القصائد.(٤٥٠)

وآخر ملاحظاته على هذا الديوان كانت إيقاعية، فقد لاحظ أن حسن توفيق مدركٌ في كل شعره التفعيلي أهمية القافية الإيقاعية من حيث الارتكاز على نوع القافية الموحدة، طلباً لزيادة موسيقى الشعر، ويكاد الارتكاز الإيقاعي يتمحور عند حسن توفيق في قسمين:(٤٥١)

الأول، أن يكون كل مقطع على روي مختلف من مثل قول الشاعر في قصيدة (الضفاف الحزينة):

يا أيها القلب بُحْ لي بحقيقة ما قد حويت
من شاطئ غامض أم من خيمة الشعر أم من قرارة النار جئت ؟
فأنت منذ ابتدأت
طفل يجن بنار العشق التي من لظاها اكتويت مما ارتضيت

* * *

تركتني هائماً في الأرض التي أصبحت شوكاً حينما ذبت عشقاً
هل قلت إني سأشقى
حيث الورود رماد والذكريات سهاد من قبضة الريح تلقى
أم قلت ما لم يقله الموج الذي انهد فوق الرمال فاشتد شوقاً ؟

الثاني: أن تكون المسافات الزمنية الموسيقية بين حروف الروي التي قد تعد قريبة، مما يوسع آفاق التنويع الإيقاعي الخارجي الذي يتناغم مع ما في

القصائد من أنغام الموسيقى الداخلية وإيقاعاتها بضروبها المختلفة، ومثال ذلك قصيدة (المسرح المغلق) التي يقول الشاعر فيها:

ما الذي يخفى المسرحُ
رغم إشراقه النشيد ؟
إن أفقي ستارة لكن ليست تفتح
والزوايا لا تفضح
بالذي تطوي موجة يتلاقى في عمقها الموت بالزورق الشديد
أيها الأصدقاء كيف بغني فلب وحيد ؟!

وعمل ناقدنا في هذا الديوان يكشف عن تنوع ذائقته وشمولية أعماله النقدية وحجم الممارسات النقدية التي قام بها.

وكما قام بالنظر في ديواني الشاعرة فدوى طوقان: (أمام الباب المغلق) و(الليل والفرسان)، ففي الديوان الأول كانت دراسته سريعة نسبياً مقارنةً بنقده لديوان الليل والفرسان.

وقد بيّن بدايةً أن نتاج فدوى طوقان الشعري يلاقي رواجاً كبيراً في الوطن العربي وخارجه، وذلك دلالةً على الخصب والشاعرية التي تمتلكها الشاعرة.

ويضم الديوان الذي يحمل اسم إحدى القصائد الكبيرة فيه سبع عشرة قصيدة، منها قصيدة للشاعرة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسي، وقصيدة أخرى بعنوان (أردنية فلسطينية في إنكلترا) مهداة إلى (A.Gascoigne)، تعرفه فيها أنها من الأردن من روابي القدس، أما باقي الديوان فهي في مجموعتين: الأولى قصائد مهداة إلى أخيها نمر، تصوّر من خلالها مأساتها الخاصة الشخصية ونكبتها بأخويها إبراهيم ونمر، أما المجموعة الثانية فهي قصائد إلى (ج . هـ) تتحدث فيها كما يبدو عن مواقف شخصية خاصة بها، ولا ضير في ذلك، فالحياة فيها لقاء وفراق، وقرب ونأي، وكره وحب.(٤٥٣)

وبعد أن استعرض ناقدنا محتويات الديوان وموضوعاته لاحظ أن فدوى طوقان تسير على الطريق نفسه في دواوينها السابقة التي تتحدث فيها عن ذاتيتها

المحضة، لكنها قد تحررت قليلاً من دائرة الذاتية إلى الغيرية في بعض قصائد هذا الديوان.[٤٥٣]

وإخال أن ناقدنا لا يقصد الإقلال من شأن نتاج فدوى طوقان الشعري نتيجةً لميلها إلى الذاتية أو عنها - مع ملاحظة تفضيل الناقد للشعر الغيري على الذاتي كما سيظهر لاحقاً - إلا أن جودة الشعر تقاس بقدرة الشاعر على نقل تجربته إلى المتلقين ومدى التأثير فيهم، ولا يشترط في جودته أن يصلح موضوعاً اجتماعياً أو سياسياً أو اقتصادياً أو غيره من الموضوعات، فالشعر أولاً وأخيراً شعور.

أما عن ديوان فدوى طوقان (الليل والفرسان) فقد أخذ فيه حيزاً أوسع، وأظهر نقداً أبرع، وربما إعجاباً أروع وذلك لأنه الديوان الذي يضم زهرة متوهجة من شعر بعد النكسة، التي فاضت بها شاعرية فدوى، وكذلك أنه تختلف عن الدواوين السابقة التي تعجّ بالشعر الوجداني العاطفي في أكثره، وهنا يظهر ميول الناقد إلى الشعر الغيري أكثر من الشعر الذاتي.

و (الليل والفرسان) هو اسم ينتقل من الخاص إلى العام، ينتقل من الذاتية إلى الغيرية، فبدل أن يحمل الديوان اسم قصيدة بعينها تضمن معنى كل القصائد التي ضمّها بين دفتيه، جاء الديوان يعبّر عن مضمونين واضحين: أولهما ظروف الاحتلال الصهيوني وملابساته، والآخر الموقف الثوري النضالي المشرّف في وجه الاحتلال.[٤٥٤]

ويركز ناقدنا على أن الديوان يمثل مرحلة جديدة من مراحل فدوى طوقان الموضوعية والفنية، إذ إنها انتقلت فيه من الذاتية إلى الغيرية وطردت عنها سحب الحزن والقلق والضياع التي كانت تظلل شعرها السابق.

ويعد شعرها في هذا الديوان ضرباً من ضروب الكفاح والنضال، ودليل ذلك أنها راحت تلقيه على الجماهير في مدن الضفة الغربية وقراها، ولم تكتفِ بنشره فقط.[٤٥٥]

وراح بكّار يبحث عن سبب هذا التحول والانقلاب الجذري في شعر هذا الديوان، ولم يوافق رأي عبد الرحمن ياغي[٤٥٦] ورجاء النقاش[٤٥٧] بأن السبب

الوحيد في ذلك هو تأثر الشاعرة بشعراء المقاومة، إنما أضاف عوامل أخرى متمثلة في أن ظروف الأرض المحتلة وما يمارسه المحتل هناك من بطش ووحشية وإرهاب هي التي جعلت من فدوى طوقان تتخلى عن ديدنها السابق لتعبر عن مأساة بلادها بكل أبعادها، لذلك فقد ضمت صوتها لأصوات إخوانها من شعراء الأرض المحتلة ودليل ناقدنا على ذلك من أقوال الشاعرة نفسها عندما سُئلت عن قصدها من وراء إذاعة قصائدها في الناس، فكان ردها بأنها تنطق بما في صدور الناس أبناء قومها ، وبما في نفسها عندما رأت يافا وهي تتحول إلى خرائب، ورأت أفعال المحتلين بالنساء والأطفال، فجرائم الصهاينة هي الدافع الأول وراء تحول شعر فدوى طوقان.(٤٥٨)

وبعد ذلك شرع يصنف القصائد ويضعها ضمن مجموعات متماثلة، فالقصائد الأربعة الأولى لها سماتها الخاصة لأنها أول ما قالته الشاعرة بُعيد النكسة مباشرةً، أما القصائد الثلاث التي تليها تاريخياً تغلّفها الرمزية، لكنها ليست رمزية موحشة، ولعل وقوع الشاعرة تحت وطأة الاحتلال لأول مرة هو الدافع وراء استعانتها بالرموز، فمثلاً ليس هناك أدنى شك أن (الطاعون) هو رمز للاحتلال الصهيوني، وكذلك الأمر في الأفاعي أو الطوفان، وكلها رموز بسيطة استعانت بها الشاعرة، وأما القصائد الأخرى فابتعدت فيها الشاعرة عن تلك الرمزية البسيطة، وتحدثت بوضوح وجلاء، ولعل ذلك لأنها أفاقت من ذهولها ومفاجأة الاحتلال.(٤٥٩)

وبعدها عرض بكّار السمات الموضوعية والفنية التي اتشحت بها قصائد الديوان، أما السمات الموضوعية فتشارك الشاعرة فيها غيرها من شعراء الأرض المحتلة، ومن هذه السمات: التشبث بالأرض وتجسيد موقف المرأة العربية عامة والفلسطينية خاصة بعد الاحتلال. ومن السمات الأخرى أن شعر هذا الديوان لم يعد شعراً حزيناً باكياً متشائماً، وبدت عليه علامات التفاؤل والأمل بالنصر.(٤٦٠)

أما عن السمات الفنية، فقد لاحظ أن جنوح الشاعرة إلى ظاهرة التكرار، ولكنه ليس من التكرار المعيب، لأن الشاعرة ما لجأت إليه إلا في الحالات التي

تؤكد على صمود الفلسطينيين وإصرارهم على التشبث بأرضهم ، وكذلك اتكأت الشاعرة على الأسلوب التقريري المباشر الذي كانت تعتمده في مراحلها الشعرية الأولى، وما زالت متمسكة به، ولا ضير من ذلك لأن التطور لا يتحقق دفعةً واحدةً، فطابع الأدب يحتاج إلى جهدٍ طويلٍ.(٤٦١)

أما عن لغة الشاعرة فتميل إلى الاقتراب من لغة الحياة اليومية، وذلك لأنها تتحدث بألسنة جماهير بسطاء، تستدعي منها بساطة التعبير لتكون أكثر تأثيراً فيهم.(٤٦٢)

ورأى ناقدنا في هذا الديوان خطوةً كبيرةً في نتاج فدوى طوقان الشعري، حيث تقدمت تقدماً ملموساً في الموضوع الشعري، ويمثل مرحلة مستقلة من الناحية الموضوعية غيرية وواقعية، ويعد هذا الديوان من الوثائق التاريخية التي تسجل موقف أهل الأرض المحتلة في صمودهم وإصرارهم ونضالهم عملاً وقولاً.(٤٦٣)

وبقي الناقد مهتماً بفدوى طوقان حيث أصدر كتابين تناولت إبداعاتها المختلفة، واهتمامه بها قديم، يعود إلى أربعة عقود مضت.

الفصل الخامس

النقد اللغوي

ليس من السهل الميسور على باحثٍ من الباحثين دراسة اللغة، ذلك لأن اللغة أداة مركبة معقدة، ولها جوانب كثيرة، وتتألف من عناصر متعددة، وتأخذ من خلال الزمن أشكالاً مختلفة، وتتنوع وتتعدد بتعدد البيئات والمجتمعات والطبقات، وهي تتألف من حوادث صوتية وأخر اجتماعية وثالثة جغرافية ورابعة تاريخية، ولكل منها علم يبحث جزيئاتها، وهي كذلك تتألف من مجموعة من عناصر؛ كالأصوات المفردة والتراكيب، وهذه العناصر جميعاً تتطور وتتغير بفعل الزمن وبتغير الأقاليم والبيئات والطبقات.

فعلم اللغة إذاً "هو هذه الدراسة الشاملة للغة بوجه عام لاستخراج قوانينها الخاصة بها، ومعرفة تطورها سواء أكان ذلك في أصواتها وألفاظها أو مفرداتها ومعانيها وتراكيبها وأساليبها."(٤٦٤)

ومن المعلوم أن الأدب هو نتاج اللغة، والأدب يحتاج إلى نقدٍ موجّهٍ، كما هو بحاجة إلى الخلق والإبداع لأنه يعتمد في وجوده على النقد، رغم انه سابق عليه في الوجود.

وكنت قد ذكرت في الفصل السابق أن يوسف بكّار كانت له لفتات لغوية في عددٍ من المقالات والكتب التي تناولها بالنقد، وقد شغل النقد اللغوي حيزاً غير يسير من مؤلفاته، لا سيما النقدية منها، ففي تناوله لعشرات الدواوين الشعرية والكتب الأدبية والنقدية ظل ناقدنا ملاحقاً الأخطاء في الكلمة المفردة والتراكيب والجمل والأساليب بالتدقيق والتصويب، إضافةً إلى بث آرائه ونظراته اللغوية في العديد من الكتب النقدية التي تناولت اللغة وما يدور في فلكها من قضايا عامة ومستويات تتدرج فيها.

ولما كان النقد اللغوي عند ناقدنا بهذا الحجم الذي لا يمكن إغفاله، وبهذا التنوع الذي شمل كثيراً من قضايا اللغة ومستوياتها، ولما كان هذا النقد اللغوي مبعثراً بين طيات مؤلَفاته، مختلطاً بأنواع النقد الأخرى، فكرت في إفراد فصلٍ في هذه الدراسة لبحث هذه المسألة ودراستها.

وظهر لي أن يوسف بكّار يولي عناية فائقة للغتنا العربية، ويحرص حرصاً شديداً على سلامة تراكيبها واستعمالاتها من العبث والانحراف والتجاوز إلى تراكيب واستعمالات تولّد أكثرها من عدم الاكتراث وقلة الدراية والمتابعة والكسل المعرفي، ونبت بعضها من الترجمة الحرفية دون معرفة خصوصية اللغة المنقول منها أو إليها.

وأرى أن النقد اللغوي عند يوسف بكّار موضوع متشعب، يبحث في قضايا اللغة العربية عامة، من حيث الاستعمال الصحيح للمصطلحات والمفاهيم الأدبية والنقدية والتمييز بينها، وكذلك بحث في ضوابط النحو والصرف وأصوله، وبحث في قضية اللغة العربية الفصحى وتسرب العامية إليها، كما يحدد بمفهوم حديث وظائف اللغة العربية وقدرتها على مواكبة الحضارة والتطور، آخذاً من كل دراسة بطرف، ويدل ذلك على بُعد نظر ناقدنا وسلامة منطقه وصحة رأيه.

وبعد جولة متفحصة في مقالات يوسف بكّار وكتبه، وجدت أن أفضل طريقة للوصول إلى بناء عمل واضح الخطوط والمعالم، جامع كل ما يتصل بالعمل اللغوي عند ناقدنا هو أن أدرس القضايا اللغوية التي تناولها حسب الموضوع التي تدرسه.

وأول الموضوعات اللغوية التي تناولها ناقدنا هي مشكلة الخلط بين المصطلحات والمفاهيم، وعدم التمييز بينها، وظهر ذلك مبكراً في كتابات ناقدنا منذ مقالته (نظرات لغوية في بعض مقالات العدد العاشر من مجلة أقلام) وذلك عام ١٩٦٥م، حيث لاحظ ناقدنا أن عدداً من الكتّاب والباحثين لا يمتلكون القدرة على التمييز بين مصطلحي التعريب والترجمة، فهم يستخدمون التعريب ويكون القصد منه الترجمة، أو العكس.

والصحيح أن لكلا اللفظين مفهوماً اصطلاحياً خاصاً به، فالتعريب هو نقل الكلمة أو المصطلح الأجنبي أياً كان نوعه إلى العربية بحروفه ووزنه، ولا مانع إذا طرأ بعض التغيير على حروف الكلمة إذا ما احتيج إلى ذلك، كي يتلاءم والصيغ العربية، مثل كلمة (راديو) أو (تلفون) فكلا اللفظين معرب عن اللفظة الأجنبية: Radio ، Telephone وفي لغتنا الحاضرة كثير من هذه الأمثلة، أما الترجمة فهي السعي لإيجاد كلمة عربية تقابل الكلمة الأجنبية أو تقترب من معناها.(٤٦٥)

كما نادى ناقدنا في غير بحث وكتاب بضرورة التمييز بين استعمال المصدر أو المرجع، حينما لاحظ أن عدداً كبيراً من الكتّاب حتى المختصين منهم يخلطون في استعمالها، مع أن التمييز بينهما " واجب في الدراسات العلمية، الأكاديمية خاصة "(٤٦٦).

ويميل الكثير من الدارسين المدققين إلى ضرورة التمييز بين المصدر والمرجع، فالأول هو المستند الذي وصل إلينا من العصر الذي ندرسه، فقد يكون كتاباً أو ديواناً أو أثراً أو ظاهرةً أو بناءً أو وثيقةً مكتوبةً، أما المرجع فهو كتاب كُتب في عصرٍ ما بعد انقضائه، وقد استقى مادته من مصادر مختلفة.

كما اعترض ناقدنا على استخدام كلمات مثل (مقارنة) و (قارن) بمعنى الموازنة، ويقول ناقدنا أن مثل هذه الكلمات قد اندست في لغتنا العربية وشاعت شيوعاً كبيراً عن طريق الترجمة، أما القدامى فلم يستخدموا إلا (وازن) و(موازنة)، ودليل ذلك أننا وجدناهم يقولون - على سبيل المثال - (الموازنة بين الطائيين) و (الموازنة بين الشعراء) .(٤٦٧)

يقول صاحب اللسان: وقارن الشيءُ الشيءَ مقارنةً وقراناً اقترن به وصاحبه، واقترن الشيء بغيره قراناً صاحبه، ومنه قران الكواكب، وقرنت الشيء بالشيء وصلته، والقرين الصاحب.(٤٦٨)

أما عن الموازنة، فيقول: وزن الشيء أي رجح، ووزن الشيء إذا قدّره، ووازنت بين الشيئين موازنةً ووزناً وهذا يوازن هذا إذا كان على زنته أو كان محاذيه .(٤٦٩)

ومن هنا يجب أن نميز استخدام كلا المفردتين وألاّ نخلط في استعمالات كل منهما.

ومن الألفاظ الأخرى التي اعترض ناقدنا على استخدامها، استعمال الفعل (اعتبر) وما يتصرف عنه، حيث يرى أن هذا الاستعمال شائعٌ جداً في الأساليب العربية الحديثة على ألسنة الأدباء وأقلامهم، والصحيح أن يستعاض عنه بالفعل (عدّ) وما يتصرف عنه.(٤٧٠)

ومن المعروف أن الاعتبار هو أخذ العبرة والعظة، والاعتبار بالفتح تحلّب الدمع، فكيف يجوز استخدام هذا الفعل ليراد به معنى عدّ ؟

ووقف يوسف بكّار طويلاً عند بعض الاستخدامات اللغوية الخاطئة للتراكيب العربية الفصيحة، وبنيتها السليمة بسبب جنايات الترجمة عن الإنجليزية، مما يؤدي إلى تغيير المعنى تغييراً كلياً، أو إيجاد لَبْس فيه يصرف الذهن إلى معنى آخر غير المعنى الأصيل، ويوصف هذا الاستخدام الخاطئ لبعض التراكيب بأنه دخيل إلى اللغة العربية، وليس السبب طبيعة اللغة ذاتها، وإنما السبب هو الاستخدام البشري لها، فاللغة ليست سبباً فيه.(٤٧١)

ويهدف ناقدنا من البحث عن هذه الأخطاء اللغوية أن يثبت حيوية اللغة العربية والدفاع عنها، ويثبت قدرتها على التطور ومواكبة متطلبات العصر، فهي لغة حية عرضةً لأن تموت فيها ألفاظ وتولد أخرى، ويدعو ناقدنا إلى عدم وصْد الأبواب في وجه ما تحتاج إليه وتقتضيه طبيعة العصر من المعرّب والمولّد والدخيل، بشرط ألاّ يؤثر ذلك على البنية اللغوية السليمة.(٤٧٢)

ومما يدعم قول يوسف بكّار السابق، ما قاله طه حسين حول هذا الموضوع، يقول: " فليس لأحد أن يمنعك أو يمنعني أن نضيف إلى اللغة لفظاً جديداً، أو نُدخل فيها أسلوباً جديداً ما دام هذا اللفظ أو هذا الأسلوب ليس من شأنه أن يُفسد أصلاً من أصول اللغة أو يخرج بها عن طريقها المألوفة "(٤٧٣).

وسأعمل على تقديم بعض النماذج التي قدّمها يوسف بكّار أمثلةً للأخطاء اللغوية الشائعة والاستعمالات الخاطئة، لأن مثل هذه الأخطاء نقع فيها وتلقانا

بكثرة في أرجاء كبيرة من الكتابات، وعند طلاب الجامعات وعند كثير من الأدباء والكتّاب، حتى المختصين منهم بعلوم اللغة وآدابها، وتلقانا بكثرة في وسائل الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة.

وأول هذه النماذج استخدام بعض الكتّاب عبارة (نفس الشيء) أو (نفس المشكلة) أو ما يشابهها من عبارات، وبيّن ناقدنا أن هذا التركيب بأشكاله المختلفة هو ترجمة حرفية للعبارة الإنجليزية: (The Same Meaning) أو (The Same Thing) حيث يفيد هذا التركيب الذي يكثر دورانه على الألسن، ويكثر شيوعه في الكتابة مفهوم الدلالة التوكيدية، وهو يجانب الاستعمال الصحيح، حيث إن الاستعمال الصحيح يدخل في باب التوكيد المعنوي، حيث يلحق المؤكَد لفظة (نفس أو عين أو كل أو كلا أو كلتا أو جميع) مشتملة على ضمير يعود عليه ويطابقه في التذكير والتأنيث والإفراد والتثنية والجمع، كأن نقول مثلاً (قرأت الكتاب نفسه)، أما إذا لم يتقدم المتبوع أو لم يوجد الضمير المضاف إليه المطابق كأن نقول (قرأت نفس الكتاب) فإن المعنى يتبدل، وتذهب دلالة التركيب التوكيدية، وإن فُهمت توهماً لشيوعها، ولا يصح أن تعرب توكيداً، بل يكون إعرابها حسب موقعها من الجملة.(٤٧٤)

وإضافةً إلى ما قاله ناقدنا، أقول إن استعمال التركيب السابق مثل أن تقول: (جاء نفس زيد)، يُذهب الدلالة التوكيدية للتركيب، وذلك لأنك قد تريد الحقيقة بأن زيد نفسه هو الذي جاء، وقد تكون جعلت الكلام على حذف المضاف، وإن الأصل جاء خبر زيد أو رسول زيد، فتكون قد أطلقت زيداً وأنت تريد رسوله من باب المجاز العقلي، أما إذا قلت (جاء زيد نفسه) فقد تعين معنى التوكيد وأبعدت الشك والوهم.(٤٧٥)

ومن النماذج اللغوية الخاطئة التي تسربت إلى العربية بفعل الاستعمال الجديد من اللغات الأجنبية، قول بعضهم (كنموذج) أو (كمصطلح) مثل قول بعض الكتّاب: (ظهرت الواقعية كمصطلح أدبي عام ١٨٥٣...)، ويرى ناقدنا أن العربية الفصيحة لا تعرف استعمال الكاف في هذا المورد، وكان يجب أن يقول: (

ظهرت الواقعية مصطلحاً أدبياً...) . واستعمال مثل هذا المصطلح كما ذهب إليه ناقدنا هو نتيجة تسربه عن اللغة الإنجليزية مثل قولهم: (I am As Muslim) أنا كمسلم، وهكذا.(٤٧٦)

والمعلوم في اللغة أن الكاف تفيد التشبيه كثيراً، مثل قولك: (زيدٌ كالأسد) أو قد تأتي للتعليل، مثل قوله تعالى: (واذكروه كما هداكم) أي لهدايته إياكم، وتأتي زائدة للتوكيد، مثل قوله تعالى: (وليس كمثله شيء)، هذه هي المعاني التي تفيدها الكاف في العربية الفصيحة، ولم تفد معنىً آخر يتواءم والاستعمالات الخاطئة التي نبّه إليها ناقدنا.

ومن النماذج الخاطئة الأخرى التي علّق عليها ناقدنا هي عدم الفصل بين المضافين إلى مضاف واحد، من مثل قول بعض الكتّاب:(يد وقدم الطفل)، حيث أن القول الصواب هو (يد الطفل وقدمه)، ورفض ناقدنا مثل هذا الاستعمال الذي جاء عن طريق الترجمة من اللغات الأوروبية، وأكّد أن الحالات القديمة والحديثة تؤكد أن تسرّب هذا الاستعمال إلى العربية عن الترجمة من السريانية وغيرها قديماً، وعن اللغات الأوروبية حديثاً.(٤٧٧)

وعارض ناقدنا بذلك صفاء خلوصي الذي يرى أن مثل هذا الاستعمال قد جاء عن طريق الترجمة من اللغات الأوروبية، أي مع بدء عصر الترجمة الحديث في الأدب العربي بإنشاء أول مطبعة عربية في مصر.(٤٧٨)

وأخذ ناقدنا يناقش آراء النحويين في مسألة عدم الفصل بين المضافين إلى مضاف واحد، وقال إن جمهور النحويين أكّدوا حصر المضاف إليه بين مضافين خلافاً للكوفيين الذين جوّزوا الفصل بغير الظرف وحروف الجر لضرورة الشعر، واستشهدوا ببضعة شواهد شعرية غير معروفة القائل ومطعون فيها ما خلا بيت الطرماح:

يُطفْن بحوزيّ المراتع لم تُرَعْ ... بواديه من قرْع القسيّ الكنائن

والتقدير قرع الكنائن القسي.(٤٧٩)

وكان للقدماء رأيٌ في هذه المسألة، إذ عدّوا استعمال هذا التركيب من سوء النظم، وقبيح الكلام، يقول ابن جني: "والفصل بين المضاف والمضاف إليه بالظرف وحرف الجر قبيح كثير، لكنه من ضرورة الشعر."(٤٨٠)

والفصل بين المضاف والمضاف إليه من قبيح الكلام لأنهما مثل الشيء الواحد، فالمضاف إليه من تمام المضاف، يقوم مقام التنوين ويعاقبه، فكما لا يحسن الفصل بين التنوين والمنون، لا يحسن الفصل بين المضاف والمضاف إليه.

كما أخذ ناقدنا على بعضهم استعمال لفظة (كافة) في غير موضعها الصحيح، مثل قول بعضهم: (الثورة شملت كافة الأقطار)، ورأى أن مثل هذه الاستعمالات هو ترجمة حرفية للفظة الإنجليزية (All) كأن تقول: (All Students Come) ويرى ناقدنا أن التركيب الصحيح أن (كافة) من الأسماء التي تلازم الحال غالباً، وتأتي متأخرة عن صاحب الحال.(٤٨١)

وكان دليل ناقدنا من القرآن الكريم، يقول الله تعالى: " ادخلوا في السلم كافة"(٤٨٢)، ويقول الله تعالى: " وقاتلوا المشركين كافة كما يقاتلونكم كافة "(٤٨٣)، ويقول تعالى: " وما كان المؤمنون لينفروا كافة "(٤٨٤).

ومن الاستعمالات الخاطئة التي لفتت نظر ناقدنا إليها مسألة الجمع بين (هل) و (أم) في جملة واحدة، كأن يقال: (هل جاء محمد أم علي)، وذلك لأنه من المعروف أن (هل) أداة استفهام للتصديق، أي معرفة وقوع النسبة بين المسند والمسند إليه أو عدم وقوعها، مثل قوله تعالى: " فهل أنتم شاكرون "(٤٨٥)، ولا يجوز الجمع بين (هل) و (أم) في جملة واحدة، لأن وجود (أم) يراد به التعيين، أما (هل) يراد بها وقوع النسبة أو عدم وقوعها، وإذا حصل وجاءت (أم) بعد (هل) فلا تكون متصلة، بل يجب أن تكون منفصلة، وتفيد عندها معنى (بل) العاطفة للإضراب فتقول: (هل الشعر إلهام، أم صنعة) فيصبح المعنى: هل الشعر إلهام، بل صنعة.(٤٨٦)

ولم يكتفِ ناقدنا بذكر التراكيب الخاطئة، بل علل سبب وقوع مثل هذا الخطأ، وبيّن الصواب الذي يجب أن يُستخدم، وبين أن هذا الاستعمال الخاطئ

الحديث الذي يُفهم منه طلب التعيين وليس النسبة بين المسند والمسند إليه إثباتاً أو نفياً، إنه تسرّب عن أساليب السؤال في الإنجليزية، مثل: (Is Ali Coming or Ahmad) وهي أساليب لا تتطلب تصديقاً أو تصوراً كما في العربية، لكن وجود الحرف (Or) فيها هو الذي يلح على ترجمتها بـ (أم) وإيرادها بعد (هل) التي لا يفرقون بينها وبين الهمزة وكأنها شيء واحد، ولهذا فإن الهمزة هي واجبة الاستعمال، لأنها أكثر تصرّفاً من (هل).(٤٨٧)

وانتبه ناقدنا إلى كتابات بعض المعاصرين الذين توسّعوا في استعمال (سوف) توسعاً يخرجها عن معناها الحقيقي الدقيق الذي تتماز به عن (السين) عند جل النحويين القدماء، كأن يقول أحدهم: (سوف أعرض في بداية الحديث....)، وبيّن ناقدنا أن الإسراف في استعمال (سوف) على هذا النحو لا يعدم أن يكون صادراً عن اللغة الإنجليزية التي لا تُعنى بالفرق الزمني الدقيق في استعمال (Will) أو(Shall) في حين أن العرب يفرقون بين السين وسوف.(٤٨٨)

فالسين هي حرف تنفيس يفيد المستقبل القريب، ويختص بالدخول على الفعل المضارع، مثل قولك: (سأزورك غداً)، أما سوف فهي حرف تنفيس وتفيد المستقبل البعيد، مثل قوله تعالى: "ولسوف يعطيك ربك فترضى"(٤٨٩) .

ولا شك أن ثمة فرقاً بين كلا الحرفين، ولو كان أصلاهما واحداً لأفادت المعنى نفسه، لهذا يجب التفريق بينهما والحذر في استعمالهما.

ويتعجب ناقدنا لاستعمال بعض الاستعمالات اللغوية الخاطئة التي يقع فيها بعض الكتّاب، من مثل الجمع بين المبني للمجهول والفاعل في جملة واحدة، ويتساءل، ما قيمة البناء للمجهول إذا كان الفاعل معروفاً في الجملة، وذلك كأن يقول أحدهم: (قُتِلَ اللصُ من قِبَل الشرطي)(٤٩٠)، ومثل هذا الاستعمال أمرٌ مألوف في اللغات الأوروبية، كأن يقول أحدهم: (The thief was killed by the policeman)، وتسرب هذا الأسلوب إلى العربية، وكان هذا الاستعمال شائعاً جداً في الاستعمالات الحديثة.

وشرع ناقدنا يبحث في معنى (قِبَل) فوجد أنها تفيد معانٍ عدة لا علاقة لها بالمعنى المستعمل في التراكيب الحديثة، فالقِبل: الطاقة ، وما لي به من قِبَل: أي طاقة، قال تعالى: " فلنأتينهم بجنود لا قِبل لهم بها "(٤٩١)، وقِبل يكون لما ولي الشيء، ذهبت قِبل السوق: أي ناحيته، وقالوا: لي قِبل فلان حق، أي عنده، وناقة مقابلة: هي التي تُقرض أذنها من قِبل وجهها.(٤٩٢)

إذاً، لا علاقة بين الاستعمال الأصيل لكلمة (قِبَل) والاستعمال الحديث لها.

ومن الاستعمالات الأخرى الخاطئة التي لاحظها ناقدنا، استعمال بعض الكتّاب التركيب: (عن كثب) وهو من التراكيب التي تجانب الصواب كذلك، لأن الصواب فيه هو الجر (بمن) لا (بعن)، جاء في لسان العرب: (وهو يرمي من كثب) وفي أساس البلاغة: (رماه من كثب)، وقال ابن الزبعرى الشاعر:

فهذان يذودان وذا من كثب يرمي(٤٩٣)

كما اعترض ناقدنا على استعمال بعض الكتّاب عبارة (بعض من)، وبيّن ناقدنا أن هذا الاستعمال غريب على العربية الفصحى، وهو ترجمةٌ حرفيةٌ للمصطلح الإنجليزي: (Some of) والصحيح أن نستعمل (بعضهم)، فلا تقول: (أعرف بعضاً من الكتّاب) إنما تقول: (أعرف بعضهم)، لأن بعض تعني (من) وهي تلازم الإضافة في الغالب.(٤٩٤)

ويشغل المستوى الصرفي والنحوي حيزاً لا بأس به عند بكّار، إذ اهتم في نقده لبعض الكتب والمقالات بجملة من المعاني الصرفية ومبانيها، مثل الإفراد والجمع، والفعل والحرف، والتعريف والتنكير.

ومن هذه الأخطاء النحوية والصرفية ما أورده ناقدنا حول بعض مقالات العدد العاشر من مجلة أقلام، حيث أخذ على بعض الكتّاب إدخال الألف واللام على (بعض) و (كل)، ومن المعروف أن بعض وكل لا تدخلهما الألف واللام، قال أبو حاتم: قلت للأصمعي رأيت في كتاب ابن المقفع: العلم كثير وأخذ البعض خير من ترك الكل، فأنكره أشدّ الإنكار، وقال: الألف واللام لا يدخلان كل

وبعض، وكل منهما معرفة بغير ألف ولام ، وفي القرآن العزيز: (وكل أتوه داخرين)، ولا تقول العرب: الكل ولا البعض، وقد استعمله الناس حتى سيبويه والأخفش في كتبهما لقلة علمهما بهذا النحو، فاجتنب ذلك فإنه ليس من كلام العرب.[٤٩٥]

وفي اللسان أيضاً " واستعمل الزجاج بعضاً بالألف واللام، فقال: وإنما قلت البعض والكل مجازاً ، وعلى استعمال الجماعة له مسامحة، وهو في الحقيقة غير جائز، يعني أن هذا لا ينفصل عن الإضافة "[٤٩٦].

ومن الأخطاء اللغوية التي نبّه ناقدنا إليها ، تعدية الفعل (أجاب) بحرف الجر (على) وبيّن أنه لم يُسمع عن العرب تعدية الفعل أجاب بحرف الجر على، وإنما يتعدى بالحرف (عن).[٤٩٧]

وما أكثر هذا الاستعمال (الإجابة على) في لغة الصحافة والإذاعة ! وحتى عند الأساتذة والمدرسين في أوراقهم الامتحانية.

ومثل ذلك الفعل (تكلم) فتعديته بالحرف (عن) غير مسموع، والصواب فيه (تكلم على الشيء) و (يتكلم عليه) وليس (تكلم عنه) كما هو شائع في لغتنا الحاضرة.[٤٩٨] وإذا حاولنا استقراء الاستعمال القديم، فلا نجد إلاّ تكلم على والكلام على.

وكذلك نبّه الناقد إلى تعدية الفعل (وصل)، فبين أن الفعل وصل متعدٍ بحرف الجر (إلى)، فهذا الفعل لا يتعدى بنفسه، إنما يحتاج إلى حرف جر فتقول: (وصل إلينا) ولا يجوز القول: (وصلنا) كما هو شائع عند كثير من الكتّاب.[٤٩٩]

ومن الأخطاء الصرفية التي سجلها ناقدنا على الكتاب، أن بعضهم يجمع الاسم (شقي) على (شقاة) وفي هذا خطأ وتوهم، والصحيح أن يجمع على (أشقياء)، لأن المفرد منه (شقي) وليس (شاقي)، ولو كان الأمر كذلك لجاز أن يجمع على شقاة كما نجمع (غازي) على (غزاة)، ومثل شقي على سبيل المثال (دعي)، التي تجمع على (أدعياء)، وعلى هذا يكون جمع شقي على شقاة جمع توهم لا يخلو من الخطأ.[٥٠٠]

ومن الأخطاء النحوية التي وقع نظر بكّار عليها، استعمال بعضهم حرفي عطف متتالين، مثل قولهم مثلاً: (والاتجاهات الموضوعية في شعر القرن الثاني كان جديداً، بعيداً عن الإطار الجاهلي القديم، بل والإطار الإسلامي..)، ولا يجوز في عرف النحويين استعمال حرفي عطف متتالين مثلما هو الأمر في (بل و الإطار).[٥٠١]

وعلم الصرف والنحو من العلوم المهمة في اللغة، لذلك شدّد ناقدنا على الدقة في استعمالها، فوظيفة النحو لا تقف على تجنّب اللحن، إنما تتجاوزه إلى الصياغة والتركيب والدلالات، لأن عدم المعرفة بعلم النحو يؤدي إلى إفساد الصياغة واختلال المعاني المقصودة.

وبحث بكّار في بعض الاستعمالات الخاطئة العامية، وقرنها بالاستعمال الصحيح في اللغة العربية الفصيحة، ومثال ذلك استخدام بعض الكتاب كلمة (شلة) بدلاً من (ثلة)، حيث إن استعمال اللفظة بالشين يخرجها من الفصحى إلى العامية، وفي القرآن الكريم " ثلة من الأولين وثلة من الآخرين "[٥٠٢]

والناظر في المعاجم اللغوية يجد أنها تخلو من لفظة (شلة) غير أنه يجد شلل وشلّ الثوب، أي خاطه خياطةً خفيفة، والشلل: فساد اليد.[٥٠٣] أما (ثلة) فتجدها في باب (ثلل) والثُّلة بالضم: الجماعة من الناس.[٥٠٤]

ومن الاستعمالات الخاطئة الشائعة بين الناس، مما نوّه عليه ناقدنا استعمال الفعل (تأرجح) و(يتأرجح) وما يشتق منه بمعنى التذبذب وعدم الاستقرار، فعلى الرغم من شيوع هذا الفعل ومشتقاته في الأساليب الحديثة فهو عامي، ولم يجرِ به الاستعمال القديم، ولا تذكره معاجم اللغة.[٥٠٥] والصواب استعمال الفعل (رجح) وما يشتق منه، مثل: يترجح وترجيح، ففي اللسان ورد الفعل (رجح): والترجيح عدم الاستقرار والثبات على حال.[٥٠٦]

ويقي أن نبيّن أن أكثر الأخطاء التي تقع في لغتنا العربية في العصر الحديث يعود إلى ضعف الملكة اللغوية الموروثة في عصر الانحطاط، الذي سادت فيه العجمة، وغلبت العامية، فقد فشت الأمية في ذلك العصر حتى كان الذين

يحسنون مطلق القراءة والكتابة قليلين، ومن كان يعرف الكتابة منهم، كان يكتب العامية بالأحرف العربية الفصيحة، والنادر من يجيد الفصحى إجادةً ومعرفةً وملكةً، حتى من العلماء أنفسهم إلا فريقاً قليلاً ممن عني باللغة عنايةً خاصةً، وغلب على هؤلاء نقل النصوص اللغوية من المعاجم دون تحكيم السليقة العربية والملكة اللغوية ومحاولة التجديد وفقاً لقواعد اللغة وطرائق نموها وخصائصها في الاشتقاق والتعريب والتخصيص والتعميم والحقيقة والمجاز، فكانت الحياة تسير في جانب واللغة عند هؤلاء تسير في جانبٍ آخر؛ فملأ هذا الفراغ اللغوي بالعامية والألفاظ الدخيلة الأعجمية، من غير مرعاة لطرق العرب في التعريب، أضف إلى هذا أثر العجمة الجديدة الناشئة عن اختلاط العرب بالأعاجم من أهل أوروبا عن طريق التجارة والثقافة والاستعمار.(٥٠٧)

كما أضيف جانب آخر وهو ما جاء من الألفاظ الدخيلة بتأثير اللغات الأجنبية؛ وذلك لاتصال المثقفين من أبناء العرب بها، والترجمة والنقل عنها واحتذاء تعبيرها وأسلوبها.

وينبغي علينا أن نكون شديدي الحرص في استعمالاتنا اللغوية، ونأخذ من اللغات الأخرى ما يوافق لغتنا، على ألّا يكون ذلك على حساب البنية اللغوية السليمة، فالعربية قادرة على الوفاء بحاجات أهلها من هذه الحياة الجديدة، سواء في ميدان الحياة العملية بما فيها من مستجدات، أو في ميدان العلوم أو الفن أو الأدب بأغراضه وآفاقه الحديثة المتنوعة.

الفصل السادس

الناقد المقارني

١.٦ الأدب المقارن:

لا شك أن حقل الأدب المقارن من أشد الحقول الأدبية خطورة وصعوبة في آن، فهو يتطلب جهداً مميزاً في ملاحقة الظواهر وتقصّي وجودها بين أدبين مختلفين، كما تتطلب براعة من الباحث في محاولة معرفة طرق التأثير والتأثر، ووسائل الاتصال وغير ذلك من قضايا وإجراءات، الأمر الذي جعل ناقدين كبيرين يصفان حقل الدراسة المقارنة بأنه " متعب... ويلاقي من النجاح الأكاديمي أقل مما كان متوقعا له ".(٥٠٨)

وجاءت صعوبة الدراسات المقارنة من أن المفهوم ذاته ليس واضحاً الوضوح الكافي حيث تتضح بالتالي منهجيات دراسية، لذلك يجري الحديث كثيراً عن معضلة الأدب المقارن " وليس هناك اليوم أي نسق معرفي يعاني من مشكلات النظرية والمنهج قدر ما يعانيه الأدب المقارن "(٥٠٩)، وهذا دافع كافٍ لإحجام الكثيرين عن دراسة هذا النسق المعرفي والتخصص فيه، فضلاً عن أن نتائج الدراسة المقارنة ذاتها غير مطمئنة في كثير من الأحوال، فإذا استطاع الباحث إيجاد علاقات تشابه معينة بين أدبين مختلفين فإنه قد لا يستطيع إثبات طرق التأثير والتأثر بينهما، أو ربما نجده مضطراً إلى التعسف والغلو لبرهنة ذلك في بعض الأحيان.

وانفرد ناقدنا في الساحة النقدية من بين النقاد ذوي الميول المقارني بأنه اهتم بطرفي الأدب المقارن، حيث كان له قول في الاختلافات المنهجية في تعريف مصطلح الأدب المقارن وتحديد مفهومه، وذلك من خلال دراسته :(في الأدب المقارن) الذي سيأتي الحديث عنه، كما سنتبين موقف هذا الناقد من العلاقة بين التراث

العربي وتراث الأمم الأخرى تأثراً وتأثيراً، ليس من ناحية أدبية فحسب، بل من ناحية ثقافية وحضارية وإنسانية عامة.

وقد توفرت للدكتور يوسف بكّار عدة الناقد المقارن، فقد تكوّن لديه عمق معرفي منذ مراحل دراسته، إضافةً إلى إطلاعه الواسع على تراث العرب وحضارتهم، وقراءاته في تراث الأمم الأخرى وحضارتها وتاريخها وفكرها، ولا سيما الفارسية، كما أن معرفته بالإنجليزية والفارسية منذ سن مبكرة، وتنميته لهذه المعرفة وتطويرها ساعداه في قراءة الموروث الفارسي قراءةً عقلانية مستوعبة، تتجاوز تلك الانفعالات السريعة.

وأبدأ حديثي مع ناقدنا المقارني من دوره في كشف الجانب النظري لمفهوم الأدب المقارن ونشأته والاختلافات المنهجية فيه وتفسير أهم مصطلحاته، ودرس ناقدنا كذلك علاقات الأدب العربي القديم بالآداب الأخرى، وكذلك علاقات الأدب الحديث بهذه الآداب، وتتطرق أيضاً إلى دور الاستشراق في الأدب المقارن.

وكانت ولادة الدراسات المقارنة في القرن التاسع عشر، وإن لم تكن ولادة ناضجة أو مكتملة، وبيّن بكّار أن فرنسا كانت موطن نشأة الأدب المقارن، وأرجع ذلك لعوامل عدة، منها:

١ـ العامل السياسي: حيث حرص ملوك فرنسا على جعل فرنسا وعاصمتها باريس عاصمة ثقافية لأوروبا، فغدت باريس مركز جذب يأتي إليها المثقفون والشعراء والمفكرون والفنانون على اختلاف ما بينهم مدارس واتجاهات، كما كان للثورة الفرنسية آثار امتدت إلى الأدب ومناهج دراسته، وظهر في فرنسا تياران، إحداهما قومي يدعو إلى الاقتصار على الآداب الفرنسية، وآخر يدعو إلى التأثر والتأثير والتفاعل مع الآداب الأخرى.[٥١٠]

٢ـ العامل الفلسفي: حيث بيّن ناقدنا أن الفلسفة ساهمت في نشوء الأدب المقارن في فرنسا، فهذه الفلسفة تسعى إلى وضع قوانين ثابتة للأدب، ثبات القوانين في العلوم الطبيعية، وحاولت تطبيقها على الأدباء.[٥١١]

٣ـ العامل الاستعماري: فقد حرصت فرنسا على خلق ثقافة فرانكفونية في مستعمراتها تتأثر بالثقافة الفرنسية وتتبع لها.[٥١٢]

والفرانكفونية تحمل التعالي من طرف والدونية من طرف آخر.[٥١٣]

وبين ناقدنا أن لمدام دي ستايل[*] دوراً مهماً في نشأة الأدب المقارن، وذلك في كتابها (ألمانيا) حيث دعت فيه لتجاوز النزعة القومية إلى النزعة العالمية المقارنة.

أما في أمريكا فإن نشوء الدراسات المقارنة تمّ في ظروف مختلفة يغاير ما حدث في فرنسا وفي القارة الأوروبية على وجه العموم، حيث يشكل المنهج الأمريكي ردة فعل للمنهج الفرنسي من حيث دعوته إلى الإيمان بتعدد الثقافات واحترامها، والابتعاد عن النزعة التاريخية.[٥١٤]

أما عن نشأة الدراسات المقارنة في الوطن العربي فقد مرّت بمراحل عدة، إذ بدأت بذرتها على يد رفاعة الطهطاوي، ثم كان لمحمد روحي الخالدي دور الريادة، وكان لخليل هنداوي وفخري أبو السعود دور في اكتشاف المصطلح، وكان التأسيس والتنوع والترويج مرتبطاً بدخول هذا المنهج إلى الجامعات العربية.[٥١٥]

وعمل يوسف بكّار على توضيح بعض المصطلحات التي ارتبطت بظروف النشأة التاريخية للأدب المقارن أو انبثقت عنها، وذلك لإيمانه بأن الجهل بالمصطلح تعريفاً وتحديداً يقود إلى ارتباك واضطراب على الصعيد المعرفي، ومن هذه المصطلحات التي عرفها بكّار هو الانفتاح وهو أن تنفتح أمة أو أمم أو شعب أو شعوب على ثقافة أمة أو أمم أو شعب أو شعوب أخرى من أجل الإفادة الحضارية، وبيّن أن ثمة أنواعاً للانفتاح، وثمة شروطاً، فهناك انفتاح طوعي وانفتاح قسري؛ فالطوعي يكون إما لحاجة فعلية لأمة من الأمم لأدب أمة أخرى أو إعجابها بالحداثوية التقنية في الآداب والفنون، أما القسري فهو الانفتاح المفروض لسبب من الأسباب غير الطبيعية، كالتبعية السياسية والاقتصادية. وعكس الانفتاح هو **الانغلاق**، وهو انكماش أي أمة على التراث القومي وحده.[٥١٦]

ووضح ناقدنا مفهوم الآخر والأنا، ومفهوم التبعية الثقافية، وفرّق بينه وبين التبادل الثقافي، وعرّف مصطلح (الكوزموبوليتية) الذي يتكون من جذرين يونانيين، هما: (Cosmos) ومعناه (الكون) و(Politis) بمعنى (مواطن)، ليصبح المصطلح (المواطنة الكونية) ويحمل المصطلح كثيراً من المعاني السامية، ويتصل اتصالاً وثيقاً بحياة الناس وسلوكهم، ويشتمل على مقاييس ومعايير وقيم تهم عامة الناس وخاصتهم.[517]

ومن المصطلحات الأخرى التي تطرق لها الناقد مصطلح: (التعددية) أو التنوع، وهو نظام ينظر إلى المجتمع على أنه مكوّن من روابط سياسية وغير سياسية متعددة ذات مصالح مشروعة متفرقة، وبيّن أن التعددية مطلوبة في مناحي الثقافة كافة، حيث تتضافر ثقافات العالم المتعددة، وفي الوقت نفسه تحرص على المحافظة على أصالتها.[518]

وأما عن تعريف الأدب المقارن فيرى ناقدنا أنه لا يقف عند تعريف واحد، بل له تعريفات عدة، وفقاً لاختلاف مناهجه وأقطاره، فهناك التعريف الفرنسي والأمريكي، والتعريف الأوروبي الشرقي (السلافي)، والتعريف الإيطالي والألماني والروسي والفيتنامي....

ويخلص ناقدنا إلى أن الأدب المقارن هو الاهتمام بدراسة العلاقات بين أي أدب وطني مكتوب بلغة قومية، وأدب أو آداب أخرى في غير تلك اللغة القومية، وبدراسة الصلات التي تنشأ بين أدباء يتشابهون في نتاجاتهم الأدبية، ويتباينون في اللغة والحضارة والأعراف والقوميات على أن يكون ثمة تأثراً و تأثيراً بواحد أو أكثر من وسائط التأثير المقارنة المعروفة. وأما مصطلح الأدب العام، فهو امتداد طبيعي للأدب المقارن، ويعني مجموعة الأبحاث التي تعرض للوقائع والموضوعات المشتركة بين عدد من الآداب، سواء في علاقاتها المتبادلة أم في انطباقها بعضها على بعض.[519]

ومن المصطلحات التي بينها بكّار مصطلح (التأثر والتأثير)، وهو مصطلح فرنسي في صلب الأدب المقارن، لأنها تكشف عن طبيعة العلاقة بين الآداب،

المختلفة. والتأثير غير التأثر؛ فالتأثر يكون في المرسل إليه من المرسل، والمرسل إليه تكون مصادر تأثره في آداب أجنبية عن أدبه القومي وفي لغات أجنبية، وهو يتأثر بكتاب أو أديب أو أدب بكامله، وليس ضرورياً أن تكون هذه المصادر من جنس النص المدروس، فقد يكون النص عن عمل واحد أو مجموعات أعمال لأديب واحد أو بلد واحد وتكشف آثاره وإشعاعاته عند الآخرين وتسرّبه إلى آداب أجنبية، وقد يتم التأثير بسبب إعجاب أديب بآخر أجنبي لأنه يعبر عن فكره ونفسه، أو فقر الأدب القومي أو الرغبة في التجديد وغيرها من الأسباب، وبيّن ناقدنا ضروب التأثر وأهمية كل ضرب منها، وبين كذلك أسباب التأثر وصوره وأشكاله.(٥٢٠)

وظهر مصطلح (التوازي أو التشابه أو القرابة) من مصطلحات المنهج الأمريكي في النقد المقارن رفضاً لمصطلح التأثر والتأثير الفرنسي، ويقصد به الكشف عن وجود التماثل في البيئة أو الفكرة أو المزاج أو الأسلوب بين أعمال مختلفة، لا يربط بينها أي رابط من حيث الصلات التاريخية؛ أي دراسة نصّين أدبيين متشابهين دون أن تكون بينهما أي علاقة فعلية سالبة كانت أم موجبة.(٥٢١)

ومن المصطلحات الأخرى التي كانت في صلب الأدب المقارن مصطلح (ثقافة التقاطع)، ويقصد به أن ثمة تبادلاً لكثير من القيم عبر مختلف الحضارات الإنسانية، وهو ما يدعو إلى دراسة الآداب جميعاً دون الانحياز أو التعصب لبعضها، ودون أن تتدخل السياسة في توجيه الدراسات الأدبية وجهة قومية.(٥٢٢)

ولاحظنا مما سبق أن دراسة المصطلح واحدة من أهم القضايا التي ما تزال تثار في حقل الأدب المقارن، وأثيرت التساؤلات حول الفارق الدقيق بينها، لذلك عمل بكّار على توضيح ما استطاع منها لأن ذلك يحول دون الارتباك والاضطراب على الصعيد المعرفي، ولأن فهم هذه المصطلحات ضروري لمعرفة النقاط الجوهرية في الدراسات المقارنة، ومع ذلك فإن "فرع الأدب المقارن على المستوى العالمي ما زالت أبوابه مفتوحة أمام مزيد من الأبحاث التي تجلي غموضه وترسخ أصوله وتعمّق الإفادة منه"(٥٢٣)

كما حاول ناقدنا أن يوضح مناهج الأدب المقارن الرئيسة، وهي: الفرنسي والأمريكي والسلافي (الماركسي)، كما وضح المنظور العربي للمقارنة.

أما عن المنهج الفرنسي، فأهم خصائصه دراسة أثر الأدب الفرنسي في الآداب الأوروبية الأخرى، ودراسة الصلات بين الآداب القومية الأخرى، بشرط اختلاف اللغة ووجود صلات تاريخية تدعم التأثر والتأثير، مباشراً كان أم غير مباشر.[٥٢٤]

ومن تعريفات المنهج الفرنسي للأدب المقارن: "هو فن تقريب الأدب إلى مجالات التعبير أو المعرفة الأخرى بطريقة منهجية عن طريق البحث عن روابط التشابه والقرابة والتأثير، أو تقريب الأحداث والنصوص الأدبية فيما بينها، سواء أكانت متباعدة أم متقاربة في الزمان أو في المكان، على أن تنتمي إلى لغات متعددة أو ثقافات متعددة، وإن كانت هذه تكوّن جزءاً من تراث واحد بهدف وصفها وفهمها وتذوقها بطريقة أفضل"[٥٢٥]

أما عن المآخذ التي أخذت على المنهج الفرنسي فهي تتلخص في عدم تحديدهم تحديداً واضحاً لموضوع الأدب المقارن ومناهجه، كما أنهم اكتفوا بتفسير الظواهر الأدبية على أساس حقائق الواقع دون التركيز على الأدب ذاته، وإنما التركيز على العامل القومي والخضوع للنزعة التاريخية، واشترطوا لإثبات التأثر والتأثير اختلاف اللغة ووجوب الصلات التاريخية.[٥٢٦]

أما عن أصحاب المنهج الأمريكي فهم يرون أن الأدب المقارن هو مقارنة بين أدب وأدب آخر أو آداب أخرى، وقد تفادى المنهج الأمريكي المآخذ التي أخذت على المنهج الفرنسي، ووسعوا مجال الأدب المقارن بتقديم مفهوم أوسع للعلاقات المقارنة.[٥٢٧]

ومع ذلك فإن المنهج الفرنسي لم يندثر، وبقي الكثيرون ينحون في دراساتهم منحى المنهج الفرنسي، وما زالت السيطرة للمنهج الفرنسي نفسه في الجامعات العربية وعند الدارسين العرب.

أما عن عيوب المنهج الأمريكي فتتلخص في عدم التفريق بين مفهوم الأدب المقارن والأدب العام، وكما أن تعريفات رواد المنهج الأمريكي للأدب المقارن فيها ازدواجية، فالأدب المقارن عندهم هو المقارنة بين الآداب، وبين الآداب وغيرها من وسائل التعبير الإنساني، وهذه ازدواجية تؤدي إلى مفهومين وليس إلى مفهوم واحد، كما كان إنكارهم النزعة القومية التي نادى بها المنهج الفرنسي من المآخذ الأخرى التي أخذت على المنهج الأمريكي، إلا أن الأمريكيين عززوا هذه النزعة الأمريكية بإلغائهم شرط اختلاف اللغة في المنهج الفرنسي، لكي تصبح المقارنة بين الأدبين الأمريكي والإنجليزي المكتوبين بلغة واحدة (الإنجليزية)، وعدّهم التراث الأدبي العربي منطقة مميزة بذاتها في الدراسات المقارنة.[٥٢٨]

أما المنهج السلافي (الماركسي) فينطلق مقارنو هذا المنهج من (الموضوعية الماركسية) التي ترى أن الأدب جزء من البناء الفوقي للمجتمع، وهو بناء أيدلوجي يقف إزاءه بناء تحتي (اقتصادي واجتماعي)، وتربط الاثنين صلة تأثير متبادل يكون الدور الأكبر فيها للبناء التحتي،[٥٢٩] أي أن الواقع الاقتصادي والاجتماعي يتحكم في الإنتاج الأدبي ويحدد أشكاله ومضامينه، فعلى سبيل المثال إذا كان هناك مجتمعان متقاربان في التطور، فإن هذا مدعاة لأن تبرز وجوه من التشابه الكبير في أدبيهما وإن لم تكن هناك علاقة من التأثر والتأثير بينهما؛ أي ينبغي البحث في الخلفيات الموضوعية التي تكمن في الواقع الاقتصادي والاجتماعي للأدبين المراد دراستهما دراسة مقارنة، لا البحث في البناء القومي فقط.

فالمنهج السلافي هو منهج يدعو إلى النظر في الواقع الاقتصادي والاجتماعي والثقافي المرتبط بالبناء القومي للمجتمعات المختلفة، وأخذ موقف وسط بين جمالية المنهج الأمريكي وتاريخية المنهج الفرنسي، يقول سعيد علوش: " إن تموضع المدرسة السلافية بين التاريخية والنقدية وتبينها لتداخل الاختصاصات يجعلها تنفتح أكثر فأكثر على مستجدات الحياة العقلية، ونكاد نجزم بأن هاته المدرسة تحقق ما لم تستطع المدرستان الأمريكية والفرنسية إنجازه، كل منهما على حدة، وتحقق بداية المشروع الكبير الذي يجمع بين معالجتي المدرستين السابقتين، دون أن تتخلى

عن نقد أوجه الضعف في المدرستين، ذاهبةً إلى أبعد حد في الدعوة إلى شاعرية اشتراكية"(٥٢٠)

أما عن المنظور العربي للمقارنة فلم يرقَ لمستوى المنهج، وربما يعود ذلك لجدة هذا اللون من الأدب على العرب وتأخر اهتمامهم بالأدب المقارن تأخراً كثيراً، حيث ظهرت تباشيره غير الواضحة مع بدايات عصر النهضة، ولم يتمكن المقارنون العرب من بلورة منهج مقارن على الرغم من انفتاحهم على المدارس المختلفة.

ويرى بكّار أن بدايات الأدب المقارن عند العرب كانت عند عدد من كتّاب النهضة وتلاميذهم، من مثل: أديب اسحق وأحمد فارس الشدياق وسليمان البستاني ورفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وروحي الخالدي وخليل هنداوي، وغيرهم من الكتّاب. أما المرحلة التأسيسية فبدأت بعبد الرزاق حميدة وإبراهيم سلامه وصفاء خلوصي، وأهمهم محمد غنيمي هلال في كتابه:(الأدب المقارن)، الذي نهج فيه المنهج الفرنسي وترسّم خطاه تنظيراً وتطبيقاً.(٥٢١)

وأما في الوقت الحالي فقد اتسعت حركة الأدب العربي المقارن اتساعاً كبيراً، حيث أخذت بعض الجامعات العربية بتدريس الأدب المقارن، وتأسست الرابطات العربية للأدب المقارن في عدة دول عربية، وأصدرت بعض المجلات العربية إصداراتٍ خاصة بالأدب المقارن، كما زاد الاهتمام بالدراسات المقارنة بين العربية واللغات الغربية والفارسية والتأليف فيهما، والدراسات العربية الغربية.

ولم يغفل ناقدنا علاقات الأدب العربي القديم بالآداب الأخرى كعلاقته بالثقافتين اليونانية والفارسية وتأثير الأدب العربي في الأدب الغربي.

إن مفهوم الأدب المقارن لدى ناقدنا أكثر شمولاً واتساعاً مما هو عليه لدى الآخرين، فهو يرى أن التأثير الأدبي لم يعد مقتصراً على تحويل النص النثري أو الشعري من لغة إلى أخرى، إنما يشمل كذلك صهر معاني الحكم والأمثال اليونانية في شعر عربي، وبيّن أن ثمة تأثيرات يونانية أكثر وضوحاً في غير الأدب، كالعلوم المختلفة والفلسفة، أما في الأدب والشعر بخاصة فإن العرب لم يترجموا

الأدب اليوناني، لكننا لا نعدم أن نجد إشارات تدل على أنهم عرفوا شذرات منه، وأكبر ما يظهر التأثير اليوناني في ظاهرتين هما: تحوير الأدباء العرب الحكم والأمثال اليونانية نظماً، ومثال ذلك ما ذكره ابن طباطبا العلوي بأن أرسطو رثى الإسكندر بقوله: (طالما كان هذا الشخص واعظاً بليغاً، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظه بسكوته) واختصر أبو العتاهية قول أرسطو في بيت واحد هو:

وكانت في حياتك لي عظاتٌ فأنت اليوم أوعظ منك حيّاً[٥٣٢]

أما الظاهرة الثانية فهي الإفادة من الفكر السياسي اليوناني في الأدب، ولا سيما في الرسائل والمقامات والشعر إما نقلاً أو مضاهاة، وخير مثال على ذلك عبد الحميد الكاتب في رسائله.[٥٣٣]

وعن علاقة الأدب العربي القديم بالثقافة الفارسية فكانت أبعد وأقوى؛ لما كان بين العرب والفرس من صلات في الجاهلية والإسلام تركت آثارها المباشرة في أدب الأمتين، ففي الجاهلية كاد تأثر العرب بالفرس ينحصر في استعمال بعض الشعراء ألفاظاً فارسيةً، والتعرف إلى شيء من أخبارهم وقصصهم، وذكر بعضها في أشعارهم.[٥٣٤]

أما في الإسلام والعصر العباسي تحديداً فقد ازدهرت حركة الترجمة والنقل، وتُرجم كثير من كتب الفرس ومعارفهم، فاتسعت آفاق تأثر الأدب العربي بثقافة الفرس في الشعر والنثر في غير موضوع.[٥٣٥]

ويروي ابن قتيبة أن بعض المحدثين أخذ قول (بزر جمهر):(إذا أقبلت عليك الدنيا فأنفق فإنها لا تفنى، وإذا أدبرت عنك فأنفق فإنّا لا نبقى) وقال:

فأنفقْ إذا أنفقت إن كنت موسراً وأنفق على ما خيَّلَتْ حين تُعْسِرِ

فلا الجود يُفني المال. والجد مُقبلٌ ولا البخل يُبقي المال والجدُّ مدبرُ[٥٣٦]

وكان للعرب أثرٌ في الفرس، ولا سيما اللغة والبلاغة وموسيقى الشعر، إذ تأثر شعراء الفرس بموضوعات الأدب العربي وأساليبه وظواهره الكبيرة،

كظاهرة الوقوف على الأطلال، وتأثر كتّابهم بسمات النثر العربي وبجنس المقامة منه خاصة.[٥٣٧]

أما عن روسيا فإن صلاتها الأدبية بالعرب والمسلمين ترجع إلى ما قبل القرن التاسع عشر الذي قويت فيه وامتدت، وكان المستشرقون الروس في هذا القرن وقبله من أهم وسائط التأثير العربي والإسلامي في الأدب الروسي، إضافةً إلى عوامل أخرى كالرحالة وحركة الترجمة والصحافة، أما مجالات تأثرهم كما تبدو في أعمال (بوشكين) فهي: القرآن الكريم وسيرة الرسول - صلى الله عليه وسلم - وكتاب ألف ليلة وليلة، الذي كان له أثر كبير في آداب أوروبا.[٥٣٨]

وتناول يوسف بكّار علاقة الأدب العربي الحديث بالآداب الأخرى الغربية من زاوية مقارنية بحتة، فدرس أثر بعض المذاهب الأدبية (الرومانتيكية والواقعية والوجودية) في أجناس الأدب العربي الحديث وأثر بعض المناهج النقدية مثل البنيوية في نقدنا العربي الحديث.

لقد نشأت الرومانتيكية في الغرب نتيجةً لعوامل سياسية وفلسفية، كالفلسفة المثالية والثورة الفرنسية، وتجلت الرومانتيكية في الشعر الذي عدته ضرباً من الإلهام، ورأت أن الخيال هو طريق الوصول إلى عالم شعري خلّاق، وظهرت هذه الرومانتيكية في أبهى صورها في الشعر العربي عند جماعة الديوان في مصر، والشعر المهجري وخاصةً المهجر الشمالي، وكذلك عند رواد رابطة أبولو.[٥٣٩]

وسنعرض مثالاً نثبت من خلاله تأثر جماعة الديوان بالرومانتيكية، فقد رأى عبد الرحمن شكري أن الشعر يأتي نتيجة لانفعال عصبي جارف من شأنه أن يجعل الأساليب الشعرية تتدفق كالسيل، فيقول: " لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي، في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه... ثم تتدفق الأساليب الشعرية "[٥٤٠]، وهذا الرأي يلتقي برأي (وردزورث) الذي يعتقد أن الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية، يتم بعد تأمّل لهذه المشاعر في

حالة، بحيث تثور مشاعر أخرى شبيهة بالمشاعر التي كانت موجودة قبل عملية التأمّل هذه، وحينئذٍ تبدأ كتابة الشعر.(٥٤١)

أما عن الواقعية وتأثّر الأدباء العرب بها، فقد ظهرت نتيجة تراجع الرؤية المثالية الرومانتيكية، وظهور النزعة الواقعية، وتجلت الواقعية في الفنون السردية كالقصة والرواية، وتأثر العرب بالواقعية الاشتراكية التي تؤمن بنظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جلياً في فهمه لمجتمعه الخاص والتجاوب معه.(٥٤٢)

ونشأت الوجودية في الغرب ردة فعل لسطوة الجماعة، ومحاولة لإبراز الفردية، ونشأت الوجودية في الأدب العربي متأثرة بالترجمات العربية الأدبية، وكانت في أغلبها عند الأدباء العرب ذوي النزعة القومية.(٥٤٣)

أما عن البنيوية فقد نشأت في أحضان الدراسات اللغوية وأفادت من مناهجها، وتأثر النقد الأدبي الحديث في العالم العربي بالمنهج البنيوي، وظهر نقاد من أمثال كمال أبو ديب وخالدة سعيد ومحمد بنيس وصلاح فضل أفادوا من هذا المنهج.(٥٤٤)

ووقف ناقدنا عند دور الترجمة وأدب الرحلات في نشوء الدراسات المقارنة، إضافةً إلى دور الاستشراق بمناهجه ورؤاه المختلفة في بلورة تلك الدراسات.

وكانت الترجمة من أهم الروافد التي رفدت الأدب المقارن بما تنطوي عليه من نقل النصوص من أدب قومي إلى أدب قومي آخر، وأدرك العرب أهمية الترجمة منذ وقت مبكر ووضعوا شرائط لها، فالجاحظ يقول: " ولا بد للترجمان.... أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة واللغة المنقول إليها، حتى يكون فيها سواء وغاية، ومتى وجدناه قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها "(٥٤٥)

وتنبع أهمية الترجمة في الدراسات المقارنة كونها تحدث تأثيرات وخلق تيارات أدبية ونقدية جديدة، وإقامة علاقات بين الآداب القومية.

أما عن أدب الرحلات فهو يسهم في تشكيل صورة أمة في أدب أمة أخرى، سواء أكانت الصورة إيجابية أم سلبية.[٥٤٦]، والدراسات المقارنة لا تقف عند مضمون الرحلات فحسب، بل تقف عند المنظور الذي تتم الرحلة من خلاله، كما أن شخص المرتحل وثقافته تلعب دوراً في تحديد هذا المنظور وتوضيح طبيعة رؤيته.

والارتحال علامة من علامات القوة وحب السيطرة، ولهذا فقد يكون صاحب الرحلة انتقائياً حيث يبحث ويفتش عما يريد إثباته، وقد يكون موضوعياً في الوصف، وهذا كله يتلاشى ويكون غير ذي أهمية، لأن المرتحل يمثل في النهاية رؤية أمته الحضارية للأمم الأخرى، لهذا تكشف الرحلات عن صور إيجابية وأخرى سلبية، وكلتا الصورتين مهمتان للدراسة المقارنة.

أما الاستشراق فقد كان دوره في أدب المقارنة وسيطاً لنقل الآداب العربية، وأسهم في تجسير الهوة الثقافية بينها وبين الغرب، وتهدف الدراسات المقارنة لمعرفة طبيعة الرؤية الاستشراقية وعواملها.[٥٤٧]

هذا أبرز ما قال ناقدنا حول الجانب النظري لمفهوم الأدب المقارن ونشأته والاختلافات المنهجية فيه، وتفسير أهم مصطلحاته، وكان في بحثه هذا يستقصي جميع أطراف الموضوع الذي يبحثه، لكنه كان يأخذ منهجاً مبسطاً في عرضه، وربما كان ذلك لأن مناقشته هذه جاءت ضمن كتاب تعليمي لطلاب جامعة القدس المفتوحة.

أما عن الجانب التطبيقي للأدب المقارن، فإننا سنرى صنيع هذا الناقد، وموقفه من العلاقة الجدلية بين الأدب العربي وآداب الأمم الأخرى تأثراً وتأثيراً.

ويبدو لي أن الدراسات الأدبية المقارنة لدى النقاد والباحثين العرب اقتصرت أو كادت على محاولة إثبات أثر الحضارة العربية الإسلامية بمختلف النواحي الفكرية والأدبية والفنية في حضارة الغرب وأدبهم، وظهرت دراسات عديدة هدفها إثبات الذات العربية وإعادة الثقة إليها في فترة تضخمت فيها الذات الغربية وبرز تفوقها العلمي والتقني، فما كان من الباحثين العرب إلا العودة إلى الذات الحضارية، ومحاولة تقصّي تأثير الشرق المسلم في حضارة الغرب، وقد يكون من

شأن هذه المحاولات أيضاً " أن تعطينا من الثقة ما نتحرر به من الحساسية المفرطة تجاه الثقافات الأخرى "(٥٤٨)

وكتب ناقدنا العديد من الأبحاث والمقالات حول التأثير العربي الإسلامي في الحضارة الغربية، غير أن الوجه الآخر وهو أثر الحضارة الغربية والفارسية في حضارة العرب ظل يحتل مساحة أضيق من الاهتمام، وعلى الرغم من ذلك فقد اهتم يوسف بكّار في هذا الدرس من الأدب المقارن.

ومن الناحية الأدبية فقد بيّن ناقدنا أثر الثقافة العربية الإسلامية في (دانتي الإلجيري) صاحب كتاب (الكوميديا الإلهية) وخاصةً تأثّره بأبي العلاء المعري، صاحب (رسالة الغفران)، غير أنه لم يثبت علمياً تأثّر دانتي تأثّراً أكيداً وفق المنهج الفرنسي عن طريق أي وسيط من وسائط المقارنة.

ومع هذا فقد اعتمد ناقدنا مفهوم التوازي الأمريكي للمقارنة بين الأثرين، فوجد أن كلا الرحلتين عند الكاتبين تخلو من المعجزات والخوارق باستثناء فكرة الرحلة نفسها التي تعد من المعجزات، وتكاد تكون طبيعة الحوار في الكتابين واحدة، ويتفق كلا الشاعرين العربي والإيطالي في فكرة التسامح وسعة الأفق في معاملة أرواح أبطالها، وذكر أمور أخرى متشابهة عند كليهما، لا يتسع المقام لذكرها كلها.(٥٤٩)

وكذلك قد تأثر الشاعر الفرنسي (جان دي لافونتين) في (حكايات لافونتين) بعبد الله بن المقفع في (كليلة ودمنة)، وبعد مقارنة بين الكاتبين وجد ناقدنا أن لافونتين أخذ عن كليلة ودمنة مادة تسع عشرة حكاية من حكاياته، ولم يكتف بأن نظم حكاياته كلها على اختلاف مصادرها، إنما أضاف إليها جزئيات طريفة وعشرات الحكايات التي جعل منها وسيلة يقول من خلالها ما كان يرغب في أن يقوله.(٥٥٠)

وأشار يوسف بكّار غير مرة بتأثير تراث الغرب الأدبي في تراثنا وأدبنا العربي الإسلامي، وتوضيح الأثر اليوناني في النقد القديم، ووضع خطوطاً نظرية

عامة لأثر أرسطو في النقد العربي، وكان ذلك بين ثنايا مؤلّفاته بناء القصيدة العربية واتجاهات الغزل.

ونجد بكّار يعتني بالتفاصيل، ويتعمق بإتباع منهجية خاصة في دراسة علاقة طه حسين بالأدب المقارن وتأثّره بالمستشرق الإيطالي (نالّلينو)، وكان في هذه الدراسة باحث مقارني أكثر من أي وصف آخر.

وقد استقصى أطراف العلاقة بين المستشرق الإيطالي وتلميذه طه حسين، ويعرفنا تعريفاً شاملاً بالدروس التي ألقاها نالّلينو، ويشير ناقدنا إلى غير مجال تأثر فيه طه حسين بأستاذه نالّلينو، كاشفاً عن كثير من الأوهام التي اكتنفت هذا الموضوع خاصة، فقد تأثّر به في إتباع المنهج العلمي في دراسة الآثار الأدبية مجتمعة، وهو الشيء الذي تجلّى في رسالة للدكتوراه حول أبي العلاء، وقد تأثّر به في طريقة درسه للنص الأدبي: الشعري والنثري، وتأثّر به أيضاً في منهجه القائم على تحليل النصوص والتدقيق في سلامة الروايات والأخبار عن الشعراء والأدباء.(٥٥١)

وعلى أية حال فقد بيّن ناقدنا أن ما تركه نالّلينو من مؤثرات في طه حسين وأدبه كثير، وليس من السهل على المرء أن يحدده أو يحصره، ولكن يمكن القول أن التأثير الذي تركه كارلو نالّلينو في طه حسين يفوق أي تأثير يتركه أستاذٌ في طالبه.

أما المقارنة بين الأدبين في إطارها الأوسع فقد تمثلت في كشْف ناقدنا أثر الحضارة الفارسية في الأدب العربي من خلال كتاب خاص عنوانه (نحن وتراث فارس) حاول فيه الاعتراف بتلاقي الحضارات وتمازج الثقافات، فتناول مسألة تأثر العرب وتأثيرهم في تراث فارس في العصر الحديث، وإعطاء صورة شاملة كاملة عن العلاقة الترابطية بين الوطن العربي وبلاد فارس التي يعني بها: إيران وباكستان وأفغانستان وجزءاً من الهند وكشمير والصين وبعض أجزاء من الاتحاد السوفيتي السابق القريبة من إيران.

ويرى ناقدنا أن الوشائج الثقافية والعلمية بين العرب والفرس بعيدة الغور في جذور التاريخ، وهي إن ترجّحت بين مدّ وجزر في الجاهلية، فقد أخذت تتوطد

وتقوى بعد أن دخل الفرس الإسلام، وبعد أن تعانقت الأمتان تحت شعار واحد في ظلال دستور الإسلام.

ويقدم لنا بكّار صورةً بانوراميةً عن الجهود العربية في خدمة التراث الفارسي، ويرى أنه كان للمصريين وما زال الدور الأكبر في الجهود العربية التي بذلت وتبذل في خدمة الفارسية وتراثها قديمه وحديثه، والأسباب واضحة هي قدم الطباعة في مصر، وما لمصر من عراقة وأقدمية في الميادين العلمية والثقافية، وأنها كانت السباقة إلى الاهتمام بالدراسات الشرقية، وتأسيس أقسام لها في جامعاتها، ومنها خرج الرواد الأوائل في تعريف العرب بروائع التراث الفارسي وكبار أعلامه. وتأتي جهود العراق في المرتبة الثانية في خدمة تراث فارس، وتعد العراق من أقدم البلاد العربية التي أوجدت فيها إيران (المدارس الإيرانية) ليتعلم فيها أبناء الإيرانيين. وتأتي بعد ذلك جهود قسم اللغة الفارسية وآدابها في الجامعة اللبنانية في بيروت، وأخيراً أشار الناقد إلى دور مجلة (الإخاء) التي كانت تصدر باللغة العربية عن مؤسسة جريدة (اطلاعات) الإيرانية في طهران، ودورها في خدمة الأدبين العربي والفارسي.(٥٥٢)

وفي مفصل آخر من دراسته بيّن ناقدنا ما كان لإقليم خراسان بعامة من نصيب في التراث العربي، هذا الإقليم الذي يحظى بمجدٍ كبيرٍ وأهمية عظمى قبل الإسلام، وقد بدأ التاريخ الإسلامي في خراسان مبكراً منذ خلافة عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- ثم شرعت خراسان تأخذ دورها في التاريخ والثقافة الإسلامية، ورصد ناقدنا مدى تأثير العرب بالفارسية من خلال التعريف بأهلها، وذكر أشياء من أحوالهم وعاداتهم وصفاتهم، ونقل بعض ما قال العلماء والمؤرخون والشعراء وغيرهم فيها.(٥٥٣)

ودرس ناقدنا عوامل التأثّر والتأثير بين الفارسية والعربية وذلك من خلال ترجمته لموضوعات من تراث فارس، اختارها من أعمال صديقه المرحوم غلام حسين يوسفي، والأبحاث التي ترجمها :(العالم المنشود في بستان سعدي الشيرازي) والبحث الثاني:(نظام الملك الطوسي وكتابه سياست نامه) والبحث الثالث:(سمات

الأدب الفارسي)، حيث أتضح لناقدنا أن من أوضح عوامل التأثر والتأثير بين الأدبين رحلة نفر من علماء الفرس وشعرائهم وفلاسفتهم إلى المشرق العربي من بلدان الخلافة الإسلامية، وفي طليعة هؤلاء الأعلام: أبو حامد الغزالي والشاعر الخاقاني وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومي والشاعر سعدي الشيرازي وناصر خسرو، الذي توقف ناقدنا ملياً مع رحلته إلى فلسطين باعتباره الرحالة الفارسي الوحيد الذي كتب عن القدس بين الذين زاروها من الفرس.(٥٥٤)

وقد تناول بكّار أهم مظاهر التأثر اللغوي بين العربية والفارسية من خلال دراسته لعدد من الكتب التي تناولت هذا الموضوع، ويبدو ناقدنا متفائلاً بمستقبل الدراسات المقارنة التي تدرس الصلات بين الأمتين العربية والفارسية، وزيادة تأثر كل واحد منهما وتأثيره بالآخر.

ومن مظاهر التأثير اللغوي بين الفارسية والعربية ما وجد في كتابات نفر من الباحثين المعاصرين، أمثال عبد الوهاب عزام وجعفر الخليلي وفكتور الكك، وركزت الدراسات بمجملها على أثر العربية وشعرائها في الفارسية.(٥٥٥)

وفي حديث بكّار في مجلة الشروق الإماراتية يرى أن بداية الأدب المقارن عند العرب كانت شرقية – شرقية وليس شرقية – غربية، إذ كان الرأي السائد أن معرفتنا بالأدب المقارن تعود إلى البحث عن دراسات عربية متأثرة بالغرب أو العكس، " لكن الوثائق التي اكتشفتها (أي يوسف بكّار) وهي أقدم تاريخياً من كثير مما ذُكر قارنت بين آثار عربية وآثار فارسية بخاصة الرباعيات، فضلاً عن جهود طه حسين المبكرة، إذ كان الرجل يعتزم دراسة مقارنة بين الخيام والمعري، لكن عدم معرفته باللغة الإنجليزية والفارسية حالت دون تنفيذ هذا المشروع ".(٥٥٦)

وهناك جهود أخرى في المقارنة بين الفارسية والعربية، حيث كتب عبد الوهاب عزام بحوثاً كثيرةً في هذا الموضوع، وكانت بحوثاً شاملةً متعددةً في اللغة والأدب، نذكر منها: آراء في ترجمة أحمد الصافي النجفي للرباعيات، وذلك في بحث نُشر في العدد ٦١ في جريدة الصباح – دمشق ٢٩ آذار ١٩٤٣، وكتابه رحلات

عبد الوهاب عزام، كما اشترك مع يحيى الخشّاب في كتاب (مترجمان عن الفارسية)، وغيرها الكثير من الأبحاث والكتب والمقالات.

وإذا انتقلنا إلى جانب آخر في إطار الدراسات المقارنة عند ناقدنا نجده بدأ يعتني بالتفاصيل، وذلك من خلال دراسته المكثفة للشاعر الفارسي عمر الخيام، فهو من أغزر الباحثين العرب في ظاهرة الخيام الشعرية، إذ تراه يستقصي أيَّ بحثٍ أو أية ترجمة أو أوراق منسية حول رباعيات الخيام ويمعن فيها بحثاً وتدقيقاً وجمعاً وتصويباً، وألّف ونشر عدة كتب حول ظاهرة هذا الشاعر العالمي الكبير، لدرجة استحقاقه لقب الناقد الخيامي.

٢.٦ الناقد الخيامي:

ربما لم يحظَ شاعر شرقي في الغرب بشهرة عمر الخيام، وقصة الخيام شبيهة بالعديد من قصص الفنانين العظماء الذين برزت شهرتهم بعد موتهم، ولم تنقطع ترجمة رباعياته في معظم لغات العالم الحية منذ أن ترجم الإنجليزي (إدوارد فيتزجيرالد) إلى الإنجليزية في أواخر القرن التاسع عشر وحتى الآن.

ويعد يوسف بكّار من الباحثين العرب القلائل الذين اهتموا بدراسة الأدب الفارسي والعلاقات الأدبية العربية الفارسية، والخيام موضوع شرع في بحثه منذ مدة طويلة، وقبل أن يفعل ذلك استعد له، فتمرّس بالفارسية وتعلم الإنجليزية، إضافةً إلى لغته الأم التي يوليها عناية خاصة كي يطلّ على العالم بها، لثقته بأنها هي اللغة الحية القادرة على استيعاب تطورات العصر.

وتميّز يوسف بكّار في دراساته الخياميّة، إذ إنه خصّ الخيام بغير بحثٍ وكتاب، فأصدر كتابه المميز (الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية)، وكتابه (رباعيات عمر الخيام – ترجمة مصطفى وهبي التل)، حيث قام بتحقيق هذه الترجمة واستخرج أصولها ودرسها، وكذلك كتابه (الأوهام في كتابات العرب عن الخيام) وكتابه (نحن وتراث فارس)، وكتابه (عمر الخيام في آثار الدارسين العرب) ويندرج هذا الكتاب تحت القوائم الببليوغرافية، وآخر أعماله كان كتاب (جماعة الديوان وعمر الخيام)، أما في مجال الترجمة فكان له من

الكتب (داستان من وشعر) وهو ترجمة كتاب (قصتي مع الشعر) لنزار قباني إلى الفارسية، بالاشتراك مع غلام حسين يوسفي، وكتاب (سياست نامه) سير الملوك لنظام الملك الطوسي، ترجمه عن الفارسية، وكتاب (گزيده اى از شعر عربي معاصر) وهو ترجمة لكتاب (مختارات من الشعر العربي الحديث) للدكتور مصطفى بدوي، إضافةً إلى هذه الكتب فله العديد من البحوث والمقالات المتعلقة بالأدب الفارسي عامةً، وعمر الخيام خاصةً، منشورةً في الكثير من المجلات والمطبوعات العربية سيطول بنا المقام لو أتينا على ذكرها كلها، ناهيك عن البرامج والندوات واللقاءات والمؤتمرات والحوارات الصحفية والتلفزيونية التي أجريت مع يوسف بكّار في هذا الشأن.

ومن الدراسات التي تناولت عمر الخيام ورباعياته، التي تندرج في جانب من الجوانب في حقل الأدب المقارن أو الترجمة المقارنية - إن صح التعبير- دراسته: (الترجمات العربية لرباعيات الخيام) الذي عكف طيلة ثلاث سنوات متصلة حتى تسنى له أن ينجز هذا العمل النقدي الضخم.

ويضم الكتاب مادةً هائلةً تجمّعت بجهد ليس بسيطاً من الكاتب، حيث يطلعك الكتاب على ثلاث وثلاثين ترجمة شعرية، وخمس عشرة ترجمة نثرية لرباعيات الخيام في اللغة العربية، إضافةً إلى المنظومات والترجمات الشعبية، حيث شرع الناقد يقارن فيما بينها ويحللها وينقدها.

وقسّم ناقدنا كتابه إلى أربعة أقسام، فقد أشتمل القسم الأول على مداخل تنويرية أربعة: ففي المدخل الأول وضع الناقد الأسس التي يقوم عليها فن الرباعية من جهة العروض، وتحدث عن كيفية انتقال الرباعيات إلى الأدب العربي، حيث " انتقل فن الرباعية إلى العرب ونظموا عليه منذ القرن الخامس الهجري "(٥٥٧).

وفي المدخل الثاني تحدث عن جهود الشاعر الإنجليزي (فيتزجيرالد) وترجماته بطبعاتها المختلفة، إذ استحقت هذه الترجمات عناية ناقدنا؛ ذلك لأن أكثر من ثلثي الترجمات العربية اعتمدت على هذه الترجمة الإنجليزية أو استفادت منها.(٥٥٨)

أما المدخل الثالث فتناول فيه الناقد رباعيات عمر الخيام، وعرّف بصاحبها وبشخصيته، وهذا المدخل يمكن أن يكون كتاباً مستقلاً إذا أُريد له أن يكون جامعاً مانعاً[٥٥٩]؛ لأن رباعيات الخيام لا يعرف عددها الحقيقي ولا يوثق بنسبتها جميعاً له، حيث تظل هذه القضية واحدة من أكبر مشكلات الأدب الفارسي إلى اليوم.

أما المدخل الأخير في القسم الأول فقد خصصه لرصد الترجمات العربية وتاريخها، إذ لاحظ بدقة حركة تسرب الخياميات إلى الأدب العربي ابتداءً من ترجمة(أحمد حافظ عوض) النثرية عام ١٩٠١ وانتهاءً بترجمة (محمد الفراتي) التي لا تزال مخطوطة حتى تاريخ إعداد الكتاب.

وبعد هذا القسم الأول من الكتاب يتوجه الناقد إلى الأقسام الثلاثة الأخرى، فخصص لكل ترجمة دراسة مستقلة، تناول فيها المترجم، ثم تعرض لترجمته بالتحليل والمقارنة مع الأصل والتقييم للترجمة المذكورة، وتجنب الناقد إلى حد كبير أسلوب الحكم المباشر على الترجمات لها أو عليها، وذلك لأن الحكم النهائي صعب وخطير، ولا يخلو من مزالق ومؤاخذات.

ويكشف الناقد عن مدى تضلّعه في اللغتين الفارسية والإنجليزية وعن ملكته النقدية ورهافته الشعرية أيضاً، ويبدو الكتاب نموذجاً جاداً للدراسات النقدية ومصدراً مهماً للمهتمين بالخيام ورباعياته.

ولابد من الإشارة إلى بقية إنجازاتيوسف بكّار من مؤلفات تتعلق بالأدب الفارسي عامة وعمر الخيام خاصة، ومن هذه الكتب (رباعيات عمر الخيام، ترجمة مصطفى وهبي التل "عرا ر")، فقد كشف بكّار- بدايةً- جانباً آخر مهماً في شخصية عرار واتجاهاته الفكرية لم يحظ بدراسة النقاد كما ينبغي، ولطالما طغت الجوانب التي عرف بها الشاعر من كونه متمرداً ومعاقراً للخمرة ومسالكاً مسلك المجون واللامبالاة، ولم يتم الكشف عن عرار المنغمس بالفكر والفلسفة والحكمة، حيث يقدم نفسه بقوله "وأني في حياتي الطروبة أفلاطوني

الطريقة، أبيقوري المذهب، خيامي المشرب، ديوجني المسلك، وأن لي فلسفة خاصة هي مزيج من المذاهب الفلسفية الأربعة "(٥٦٠).

وما يهمنا في هذا الفصل من البحث استعراض بكّار كيف تأثر عرار بالخيام شعراً وسلوكاً، حيث تطوّر عشقه الخيام وتأثيره فيه إلى ترجمة مختارات من الرباعيات يعود تاريخها إلى عام ١٩٢٢م، إذ ترجم مئة وخمساً وخمسين رباعية هي التي اشتمل عليها المخطوط الذي حققه يوسف بكّار، "وجعلت روح الخيام وأفكاره تترك آثارها في الرجل في مسلكه وإبداعاته الفنية شعراً ونثراً..وانتقلت عدوى شغفه بالخيام والرباعيات إلى خلانه وندمانه "(٥٦١).

وتكمن أهمية هذه الدراسة بأنها أول تجربة عربية لترجمة مختارات من الرباعيات عن لغتها الأم، في حين استندت الدراسات السابقة إلى ترجمات إنجليزية للرباعيات، أبرزها ترجمة فيتزجيرالد المشهورة، وأنها الدراسة التي ضمت بين دفتيها دراسةً منهجيةً وبحثاً وتحقيقاً دقيقين لترجمة عرار للرباعيات.

والحلقة الثالثة في سلسلة حلقات الخيام ورباعياته كتاب (الأوهام في كتابات العرب عن الخيام)، حيث أثبت فيه الناقد أوهاماً وأخطاء وهنات رأى أنها تستحق أن تقيد في كتاب؛ كي لا تنطلي على الباحثين والدارسين والمثقفين والقراء وتؤخذ ثوابت ومسلمات إذا ما أريد الاستفادة منها والاستشهاد بها، ولا سيما أن آفاق البحث في الخيام والرباعيات حيوية متجددة تتوهج ويزداد الإقبال عليه. (٥٦٢)

وكانت الأوهام التي أثبتها ناقدنا موزعة في قسمين رئيسين: أحدها أسماه الأوهام المشتركة التي يشترك في المسألة الواحدة من مسائلها غير باحثٍ أو دارسٍ أو مترجمٍ أو كاتبٍ، والمتمثلة في تاريخ ميلاد الخيام ووفاته وشعره العربي وكذلك أول مترجم عربي للرباعيات وعدد الرباعيات، والقسم الآخر كان للأوهام الفردية التي انفرد بها أشخاص وحدهم، وهي تتفاوت كثرة وقلة، وقوة وضعفاً من باحث إلى آخر.

وتوّج بكّار دراساته الخيامية بكتاب (جماعة الديوان وعمر الخيام) وهو دراسة مقارنة جديدة عن جماعة الديوان وعمر الخيام والرباعيات لم يلتفت إليها أو يكتب فيها أحد إلى الآن سوى عبد اللطيف عبد الحليم، الذي فطن في مقاله (العقاد والأدب المقارن)[٥٦٣]، إلى جزئية صغيرة فيها عند العقاد، وهي مقالته عن الخيام التي نشرها عام ١٩٠٨ في جريدة الدستور ضمن مجموعة مقالاته السبع (فارس: شعرها وشعراؤها) الذي قارن العقاد في واحد منها بين أبي العلاء المعري والخيام.

وربما شكلت التجارب السابقة في دراسات ناقدنا خبرة جيدة ينطلق منها لدراسته هذه، التي تعد من أدق الدراسات في حقلها، والتي تكشف عن قدرٍ واضحٍ من الاهتمام والعناية في الأدب العربي المقارن والدراسات المقارنة بين الأدب العربي وآداب الغرب كافة.

وقد تناول أقطاب جماعة الديوان الثلاثة: العقاد والمازني وشكري، الذين عنوا بالخيام والرباعيات، حيث خلّفت عنايتهم هذه آثاراً متفاوتة فيهم – كما يرى ناقدنا – فالعقاد كان أكثرهم تتبعاً واهتماماً، انتقل من المعارضة الشعرية لبعض أفكار الرباعيات، أو التأثر المقارني السلبي، إلى موقف علمي معتدل انبجس عن كثرة مصادفاته مع الخيام، التي غيّرت من نظرته العامة إليه.[٥٦٤]

والتفت ناقدنا إلى مقالة العقاد حول الخيام وفكرة المقارنة، التي أثبت فيها العقاد تأثر الخيام بأبي العلاء المعري "وهي إلتفاتة جعلت منه (أي العقاد) أول رائد تطبيقي في الأدب المقارن عند العرب وفقاً لمفهوم المدرسة الفرنسية التي تنهض على ركنين مهمين: اختلاف اللغة والتأثر والتأثير"[٥٦٥]

ومن الشواهد الكثيرة التي ساقها العقاد لإثبات استقاء الخيام فلسفته من أبي العلاء المعري، قول المعري:[٥٦٦]

كم جزت شهراً وكم جرّمت من سنة ... ما أراني إلا جاهلاً غمرا

وهذا ما ردده الخيام بقوله: " لقد قلبت الأسفار، وكنت طبيباً وفقيهاً، وسمعت عن الكون ما سمعت، وناقشت الفلاسفة والعلماء، ولكنني كنت دائماً أخرج من الباب الذي دخلت منه ".[٥٦٧]

ومن الشواهد الأخرى أن الخيام لا يأسف على الرحيل من هذا العالم مرغماً، لأنه جاء إليه مرغماً[٥٦٨]، وهذا عين ما نراه في قول المعري:[٥٦٩]

فإن رحلت بالرغم عن مستقرها ... فما كان من سكناها له باختيارها

وأما عن جهود العقاد حول رباعيات الخيام، التي ذهب فيها أن الخيام كأنه يتابع الأبيقوريين فيما يقال عنهم، وأن أشعاره وكتاباته ترشح حيرةً وتردداً، وقارن بينه وبين المعري وصرفه عن المقارنة بأبي نواس بالرغم من أن العقاد نفى في مقالته (مصادفات في الطريق)[٥٧٠] نسبة الخيام إلى المتصوفة، والقول بتناسخ الأرواح، وبالرغم من إطلاعه على جواباته الفلسفية التي تدل على إيمانه بواجب الوجود " فقد ظلّ (العقاد) مترجّحاً في موقفه من الخيام بتأثير الرباعيات التي لا يُعرف إلى الآن الثابت منها له "[٥٧١]، وهذا ما دفع ناقدنا إلى القول بتأثّر العقاد تأثيراً مضاداً بالرباعيات، " وليس ببعيد أن يترتب على هذا ما ينداح في شعر العقاد من ردود فعل ضمنية على صاحب الرباعيات، وكأنه بسبب ما طرأ على موقفه من تطوّر وتغيّر لم يشأ أن يعلنها صريحةً..."[٥٧٢].

وضرب ناقدنا أمثلةً عدة توحي بتأثّر العقاد تأثراً مضاداً برباعيات الخيام، ومن هذه الأدلة قول العقاد في مقطوعة (كأس الموت) من ديوانه (يقظة الصباح)[٥٧٣]:

إذا شيعوني يوم تُقضى منيتي ... وقالوا: أراح الله ذاك المعذبا
فلا تحملوني صامتين إلى الثرى ... فإني أخاف اللحد أن يتهيّبا
وغنّوا فإن الموت كأسٌ شهيةٌ ... وما زال يحلو أن يُغنى ويشربا
وما النعش إلا المهد، مهد بني الردى ... فلا تُحْزنوا فيه الوليد المغيبا
ولا تذكروني بالبكاء وإنما ... أعيدوا على سمعي القصيد فأطربا

وهذا تأثير مضاد بالرباعية الوصية المشهورة، التي ترجمها العقاد نفسه نثراً، وهي:

إذا مت غسلوني بالخمرة ،
ولفوني بورق العنب ،
وادفنوني تحت داليةٍ من دوالي الكرم ؛
فقد كانت حياتي في العنب ، وأحب أن يكون مماتي فيه.(٥٧٤)

ويؤكد ناقدنا أن هدف العقاد من رباعيات الخيام المترجمة كان هدفاً علمياً أيدلوجياً " لجأ إليه لتأييد آرائه ومذهبه في الخيام في مقالاته كافة، بأدلة من الرباعيات، ولما كان هكذا لجأ إلى انتقاء هذا العدد وترجمه ترجمةً تفي بالهدف، دون حرص شديد على الدقة أو ترجمة كل الرباعيات ترجمةً كاملة "(٥٧٥).

وأثبت ناقدنا أن الرباعيات المترجمة لا تخلو من نقص وعدم دقة وزيادات مقحمة، " وأن الهدف من الاختيار لا يحتم علينا بالضرورة أن ننظر إلى ما ترجم العقاد من رباعيات استدلالية على أنه ترجمة بالمعنى العلمي للترجمة التي يقصد إليها المترجم قصداً، وتندرج في (فن) الترجمة، ولو كان الأمر كذلك لسلمت مختارات العقاد المعروف بصرامته وأمانته العلمية في أعماله، مما يؤخذ عليه فيها، فثمة نقص وعدم دقة في ترجمة بعض الرباعيات"(٥٧٦).

أما عن عبد الرحمن شكري والخيام والرباعيات، فقد كان أقل اهتماماً من العقاد والمازني بالخيام ورباعياته، ولم يذكر الخيام إلا في مقالته: (جميل صدقي الزهاوي) التي وازن في سطور قليلة منها بين الزهاوي والخيام موازنة تنم على أنه قرأ شعريهما.

وقد ترجم شكري ثلاث رباعيات، وهذه الترجمات " عموماً يمكن أن تندرج فيما أصطلح عليه الترجمة الاتصالية أو الضمنية؛ التي يحاول المترجم أن يعطي فيها القراء اللغة الهدف (المترجم إليها) التأثير نفسه - تقريباً - الذي يعطيه

الأصل لقراء اللغة المصدر (المترجم عنها)، دون أن يغيب عن البال أن ترجمة شكري عن ترجمة وليس عن الأصل."[577].

ويرى ناقدنا أن في شعر شكري ما يشي بشيء من التأثر بالرباعيات، وإن لم يترجم منها إلا ثلاثاً فقط، وهذا لاعتراف الشاعر أن كتاب (آداب اللغات الأوروبية الحديثة الإنجليزية والمنقول إليها) كان أحد مصادر ثقافته، وهو الذي تأثر فيه بالرباعيات، حيث ترجم عنه مربعاته الثلاث، إن لم يكن الأمر كذلك " فلا مندوحة من درج ما يلوح من تلاقٍ بين بعض شعر شكري وعدد من الرباعيات أو فلسفتها في مفهوم (التوازي أو التشابه أو القرابة 'Parallelism') كما في المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن "[578]

وضرب ناقدنا أمثلةً عدة من شعر شكري والرباعيات؛ ليثبت تلاقيهما، وربما يكون ذلك ناتج عن " طبيعة التجربة الذاتية للشاعرين، وما جابهه كل منهما من معاناة عامة وخاصة أملت عليه تأملاتٍ فلسفيةً معينة وموقف أو مواقف من الحياة وأهلها "[579].

أما المازني فاهتمامه بالخيام والرباعيات يعود إلى عام ١٩٢٣ حين نشر مقالته: (التصوف في الأدب: عمر الخيام: أمِنَ المتصوفة؟) وحاول أن يثبت فيها أن الخيام لم يكن متصوفاً، وعقد كذلك موازنةً بين بعض رباعيات فيتزجيرالد ومثيلاتها في ترجمتي الصرّاف وأحمد رامي، وبنظرة عميقة في ترجمة المازني للرباعيات، يرى ناقدنا " أن ترجمة المازني برباعياتها الستة عشرة لا تنطوي على شعرية كبيرة، وهي إلى النظم أقرب، على الرغم من تصرفه في بعضها وإلباسها ثوباً أوسع من ثوب الرباعية "[580].

وخلص ناقدنا بأن المازني أكثر جماعة الديوان تأثراً بالرباعيات، والمتأمل في شعر المازني ممن له خُبْر ومعرفة بالرباعيات، يجد للرباعيات تأثيراً واضحاً وامتداداً في شعره يترجح بين الواضح الذي لا مرية فيه، والشفاف الذي يقع في المشترك العام بين الشعراء أو (التوازي) كما في المنهج الأمريكي المقارن[581].

وضرب ناقدنا شواهد عدة تثبت تأثر المازني برباعيات الخيام، فمن هذه الشواهد قول المازني في مقطوعة من أربعة أبيات عنوانها (وصية):[٥٨٢]

كفنوني إن مت في ورق الزهـــ	ـر ورشـــوا ثـــراي بالصهبـــاء
واذكروني والوجه منطلق البشْـ	ـــر كأنـــي ما زلت في الأحياء
وإذا ما أُديرت الكـــأس يوماً	فاشربوا لي من صَرْف ما في الإناء
إنما يهرب الرجال مـــن الذكـ	ـر لمـــا قد يثيـــر في الأحشـــاء

وقد قال هذه متأثراً برباعية الخيام التي يقول فيها:[٥٨٣]

چون مرده شوم به باده شوييد مرا

تلقين زشراب وجام گوييد مرا

خواهيد به روز حشرا يا بيد مرا

ازخاك در ميكده جوئيد مرا

وترجمتها:

إذا ما مت فبالصهباء اغسلوني

وبالشراب لقننوني

إذا ما رغبتم في أن تلقوني يوم الحشر

فابحثوا عني في تراب الحانة

وبذلك يكون ناقدنا قد طرق موضوع تأثر جماعة الديوان بالخيام ورباعياته، والموضوع الذي تخطّى عناية الباحثين، وكشف عن سبق العقاد تحديداً في ولوج مسرب شرقي. شرقي في وقت مبكر من حياة الأدب المقارن عند العرب.

ومهما كان تأثر أقطاب جماعة الديوان بالخيام ورباعياته، فلا يمكننا إلا القول أن يوسف بكّار كان ملماً بموضوعه، صادقا في عرضه لموضوع الخيام والرباعيات بشكلٍ خاص، متمكناً في بحثه، مسيطراً على الشارد والوارد في

رباعيات الخيام التي بهرت العقول على مدى القرون، وظلت الرباعيات الخالدة التي يشهد ببيانها كل شرقي الثقافة أو غربيّها على السواء.

وبالرغم من وجود إشارات هنا وهناك في دراسة الخيام ورباعياته، إلا أن هذه الإشارات في غالبها تفتقر لما يلزمها من المقارنة واستخراج النصوص من مصدرها الأصلي، وهذا ما عمد إليه بكّار، مستنداً إلى معرفته بالفارسية معرفةً جيدةً، وبتخصصه في الكتابة عن الخيام، وما أثير حوله من دراسات أو آراء وما علق برباعياته من أوهام أو ظنون، فهو في هذه الناحية حجة لا يستطيع القارئ إلا أن يأخذ بآرائه في رباعيات الخيام، واعتقد أن ناقدنا لن يتوقف عند هذا الحد في بحثه عن الخيام ورباعياته، ولن يتوقف عنده المشروع الخيامي والإشكالات المثارة حول الخيام لإتمام المكتبة العربية الخيامية، ونسأل الله عز وجل أن يوفقه في إتمامها.

الخاتمة

يعد يوسف بكّار من أشهر النقاد الأردنيين الذين قدموا للأدب عامة وللنقد خاصة مؤلفاتٍ جامعةً ومانعةً، وهو من القلة المعدودين في مجال البحث العلمي الرصين، في التراث النقدي العربي وغير العربي، وكذلك تقدمه في مجال النقد الأدبي الحديث ومدارسه ومناهجه النقدية، إضافةً إلى براعته في مجالي الترجمة والتحقيق، وقد عمل على رفد الحركة الثقافية في الأردن، وقد خلصت الدراسة إلى النتائج التالية:

١- إن يوسف بكّار واحدٌ من أبرز النقاد الذين يأتون بإبداعات مستفيضة ومتنوعة، وتدل إبداعاته على انغماسه في لهيب الحياة الثقافية المعاصرة، ومتابعته اليقظة لها، ومحاولته الجادة في قراءتها.

٢- مقدرة يوسف بكّار على محاورة المادة العلمية الغزيرة التي يتعامل معها محاورةً علميةً جادةً، وجرأته في بسط آرائه وأفكاره التي تتكئ على مخزونه الثقافي الواسع.

٣- اكتملت للدكتور بكّار أدوات الناقد، من موهبةٍ وإلهامٍ ودراسةٍ ومثابرةٍ على مدى سنوات طويلة قررت له منزلة رفيعة في محيط النقد العربي، وقد أسهمت الكثير من العوامل الأخرى في صقل شخصيته الثقافية، ولا سيما المهمات العلمية التي أوكلت إليه في داخل الوطن العربي وخارجه.

٤- يؤمن يوسف بكّار بأن على الناقد أن يبدأ من تراثه، ويحترم التراث النقدي العربي القديم، ويكون هذا الاحترام في إعطائه أية فرصة ممكنة للحضور إلى مداولات العصر، ولا يكتفي بكّار بضرورة معرفة التراث وتمثّله وحسب، إنما الانفتاح به على تراث الأمم الأخرى وحضاراتها؛ لخلق مزيد من التفاعل البنّاء، الذي ينتج معرفة جديدة يمكن توظيفها والإفادة منها بشكلٍ أو بآخر.

٥- حدد يوسف بكّار الأساس النظري الذي ينطلق منه في دراسة التراث، وهو أن التعصّب للتراث لا ينبغي أن يكون عشوائياً، وأن إنصافه لا يتسنى إلا بدراسةٍ علميةٍ ترصد الظواهر كما تراها، وبما تنطوي عليه من محاسن أو مساوئ، دون تعصّب أو تحيّز.

٦- كان بكّار من العصبة النقدية التي تؤمن بالمثاقفة الواعية، غير المفروضة، والتعددية النقدية المنطقية، ولم يقبل أن يكون أحاديّ المنهج، وألا يناصب أي منهج نقدي العداء؛ لإيمانه بأن لكل منهج مكاسبه وإسهاماته.

٧- يوجب يوسف بكّار على الناقد أن يهتم بالظاهرة الإبداعية في أجزائها الثلاثة (المرسل والرسالة والمرسل إليه)، ويوليها عنايته، ويفحصها ويقومها ويحللها ويركبها، ثم ينتهي بها إلى مقولات عامة، ويؤلف بين مختلف الآراء والنظرات، فيختار بذوقه

مواطن التأثير والجمال، وانطلق من هذا المنطلق لدراسة عدد من مشهوري الأدباء والشعراء ومغموريهم.

٨- شغل النقد اللغوي حيزاً غير يسير في مؤلفات يوسف بكّار، وظل يلاحق الأخطاء في الكلمة المفردة والتراكيب والجمل والأساليب بالتدقيق والتصويب، وذلك من منطلق حرصه على اللغة العربية وسلامة تراكيبها واستعمالاتها من العبث والانحراف، والالتزام بها وجه بارز من ملامح هذه الأمة.

٩- لاحق يوسف بكّار عدداً من الظواهر وتقصّى وجودها بين أدبين مختلفين، وقد اهتم بالجانبين: النظري والتطبيقي في دراساته المقارنية، ورأى أن العلاقة بين التراث الأدبي وتراث الأمم الأخرى تأثراً وتأثيراً ليس من ناحية أدبية فحسب، وإنما من ناحية ثقافية وحضارية وإنسانية عامة.

١٠- كانت بدايات النقد المقارن عند العرب شرقية – شرقية، ولم تكن شرقية – غربية، فقد اكتشف يوسف بكّار أوراق نقدية تقارن بين الأدب العربي والأدب الفارسي أقدم تاريخياً من الجهود التي بذلت في المقارنة بين الأدب العربي والغربي، وتثبت تأثر العرب بالغرب أو العكس، وكانت معرفته باللغة الفارسية والإنجليزية قد ساعده كثيراً للوصول إلى كثير من النتائج في مجال الأدب عامة، وفي حقل الدراسات المقارنة خاصة.

١١- وفّر يوسف بكّار اهتماماً خاصاً بالشاعر الفارسي عمر الخيام ورباعياته، وأخذ مشروع المكتبة العربية الخيامية مأخذاً جاداً في البحث والتنقيب عن المصادر والمراجع التي تمت للخيام ورباعياته بصلة، والانكباب عليها وتأملها بمعرفة وبراعة الأديب، وقدرة الناقد البصير.

الهوامش

(١) المعلومات الواردة في هذا الفصل عن حياة الناقد تم الحصول عليها من السيرة العلمية التي كتبها يوسف بكّار عن نفسه.

(٢) الكوفحي، إبراهيم: "لماذا العودة إلى طه حسين". جريدة الرأي الأردنية، ١٩٩٨/٣/٢٧، ص ٢٥.

(٣) بكّار، يوسف، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري.ط٣، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦، ص٩.

(٤) بكّار، يوسف، الترجمة الأدبية: إشكالات ومزالق. ط١، دار الفارس للنشر، والتوزيع، الأردن، ٢٠٠١، ص٥.

(٥) بكّار، يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص٩.

(٦) نفسه، ص١٠.

(٧) نفسه، ص٤٥.

(٨) نفسه، ص٧.

(٩) نفسه، ص١٤.

(١٠) ياغي، عبد الرحمن، حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها. ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦١، ص٤٢٣.

(١١) ضيف، شوقي، النقد (سلسلة فنون الأدب العربي)، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ص٩٧- ٩٨.

(١٢) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي. الطبعة الأولى، مطبعة الاعتماد، مصر، ١٩٥٥، ص٣٦٥.

(١٣) بكّار، بناء القصيدة. سابق، ص٦٦.

(١٤) سلام، محمد زغلول، تاريخ النقد العربي (إلى القرن الرابع الهجري). دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ٢: ١٠.

(١٥) بكّار، بناء القصيدة. سابق، ص١٦- ١٨.

(١٦) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، (ت٣٧٠هـ)، الموازنة بين الطائيين. تحقيق: محي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ١١-١٢.

(١٧) نصار، حسين، نقاد البحتري. بحث في "كتاب مهرجان الشعر الثالث بدمشق" ١٩٦١. مطبوعات المجلس الأعلى، القاهرة، ١٩٦٢م، ص٢٢٩.

(١٨) طه حسين، من حديث الشعر والنثر. دار المعارف، مصر، ١٩٥١، ص٢٩٥.

(١٩) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٠.

(٢٠) نفسه، ص٢٣- ٢٤.

(٢١)الحصري، أبو اسحق إبراهيم بن علي (٤١٣ أو ٤٥١هـ): زهر الآداب. تحقيق علي محمد البجاوي، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٣، ١:١١١.
(٢٢)ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي. الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٥٦م، ص١٦٤.
(٢٣)بكّار، بناء القصيدة. سابق، ص٣٦.
(٢٤)نفسه، ص ٣٦- ٣٧.
(٢٥)ضيف، أحمد، مقدمة لدراسة بلاغة العرب. الطبعة الأولى، مطبعة السفود، القاهرة، ١٩٢١، ص٢٥٩.
(٢٦)بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٦.
(٢٧)موافي، عثمان، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم: تاريخها وقضاياها. الطبعة الثانية، دار المعرفة، الإسكندرية، ١٩٨٤، ص ٢٦- ٣٢.
(٢٨)بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٤٥
(٢٩)الجمحي، محمد بن سلام (ت ٢٣١هـ): طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمود شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٥٢، ص٧.
(٣٠)الجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ): رسائل الجاحظ. نشرها عبد السلام هارون، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٦٤، ١:٥٨.
(٣١)قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ): نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٦٣، ص١٦.
(٣٢)الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (ت ٣٩٢هـ): الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة الثانية، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ت)، ص٩٥.
(٣٣)ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع. تحقيق بطرس البستاني، مطبعة المناهل، بيروت، ١٩٥١، ص١٨٤.
(٣٤)ابن خلدون، عبد الرحمن (ت ٨٠٨هـ):مقدمة ابن خلدون (الجزء الرابع)، تحقيق علي عبد الواحد وافي، الطبعة الأولى، مطبعة لجنة البيان العربي، ١٩٦٢،ص ١٢٨٩، ١٢٩٦، ١٢٩٠.
(٣٥)طبانه، بدوي، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي. الطبعة الثانية، المكتبة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٦٩، ص٤٠٤- ٤٠٥.
(٣٦)الجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ): البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨، ٩ :٢.
(٣٧)ابن منقذ، أسامة (ت ٥٨٤هـ): البديع في نقد الشعر. تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠، ٢:٥٣. والقاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٣٤- ٤٧.
(٣٨)بكّار بناء القصيدة. سابق، ص٤٩

(٣٩) الجاحظ، البيان والتبيين. سابق، ١٣٨:١.

(٤٠) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ): الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦، ٩٤:١.

(٤١) القاضي الجرجاني، الوساطة. سابق، ص١٥.

(٤٢) سلامه، إبراهيم، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان. الطبعة الثانية، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٥٢، ص٣٢٧.

(٤٣) ابن رشيق، أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ): العمدة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣، ١:٩٧- ٩٨

(٤٤) بكّار، بناء القصيدة. سابق، ص٤٤.

(٤٥) الملائكة، نازك، محاضرات في شعر علي محمود طه. معهد الدراسات لعربية العالية، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢١٧.

(٤٦) بكّار، بناء القصيدة، سابق. ص٦٣.

(٤٧) نفسه، ص٦٤.

(٤٨) نفسه، ص٦٦.

(٤٩) سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩، ص٢١٣.

(٥٠) نفسه، ص٢٣٥.

(٥١) بكّار، بناء القصيدة، سابق. ص٧٠.

(٥٢) حميدة، عبد الرزاق، شياطين الشعراء. مطبعة الرسالة، القاهرة، (د.ت)، ص١٨٥.

(٥٣) ابن رشيق، العمدة، سابق، ١٧:١.

(٥٤) العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله (ت ٣٨٢ هـ): المصون في الأدب. تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٦٠، ص١٣.

(٥٥) السمرة، محمود، مقالات في النقد الأدبي. دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص٣٣.

(٥٦) ابن طباطبا، محمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ): عيار الشعر. تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٥٦، ص٥.

(٥٧) درو، اليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات فرانكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٦١، ص٢٥.

(٥٨) مندور، محمد، في الميزان الجديد. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤، ص١٣٠.

(٥٩) بكّار، بناء القصيدة، سابق. ص٧٩.

(٦٠) نفسه، ص٨٣.

(٦١) نفسه، ص٨٧- ٩٨.

(٦٢) نفسه، ص١١٣- ١٣١.

(٦٣) الجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ): الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨، ص ٣ :١٣١- ١٣٢.
(٦٤) الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١هـ): دلائل الإعجاز. طبعة رشيد رضا، شركة الطباعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٦١، ٣١١- ٣١٢.
(٦٥) الجاحظ، الحيوان، سابق، ١ :٧٥.
(٦٦) عياد، شكري، أرسطوطاليس في الشعر. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢٥٢.
(٦٧) كروتشه، بندتو، المجمل في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدروبي، مطبعة الاعتماد، مصر، ١٩٤٧، ص٥٥.
(٦٨) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت ٤٢١هـ) مقدمة ديوان الحماسة. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، الطبعة الأولى، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١، ١ :١٨.
(٦٩) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن الأثير الجزري (ت ٥٣٧هـ): الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور. تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٦، ص٢١.
(٧٠) مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب. مطبعة نهضة مصر بالفجالة، (د.ت)، ص٣١٤.
(٧١) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت ٣٩٥هـ): كتاب الصناعتين. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢، ص٦٠.
(٧٢) نفسه، ص٥٧- ٥٨.
(٧٣) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، سابق، ص٦٤- ٧٠.
(٧٤) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري). الطبعة الثانية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣، ص٩٦.
(٧٥) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٣٤.
(٧٦) السمرة، محمود، سابق، ص٢٠.
(٧٧) عياد، شكري، أرسطوطاليس في الشعر، سابق، ص٢٤٨.
(٧٨) سلامه، إبراهيم، بلاغة أرسطو، سابق، ص٣٨٩.
(٧٩) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٣٥.
(٨٠) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي. سابق، ص٣٠٠.
(٨١) هدارة، محمد مصطفى، مشكلة السرقات في النقد العربي. مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٩٥.
(٨٢) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٣٧.

(٨٣)ضيف، شوقي، في النقد الأدبي. الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦، ص١٦٢ و عناني، محمد محمد، النقد التحليلي (سلسلة مكتبة النقد العربي). مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ت)، ص٨٥- ٨٦.

(٨٤)بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٤٠- ١٤١.

(٨٥) ضيف، شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي. الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩، ص٢٦٣.

(٨٦)كولردج، سيرة أدبية (النظرة الرومانطيقية في الشعر). ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧١، ص٢٨٧- ٢٩٦.

(٨٧)تشارلتون هـ.ب، فنون الأدب. ترجمة زكي نجيب محمود، الطبعة الثانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٧.

(٨٨) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٤٣- ١٤٤.

(٨٩)الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١هـ) دلائل الإعجاز: طبعة رشيد رضا، شركة الطباعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٦١، ص٣٠٥.

(٩٠)بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٤٨.

(٩١)نفسه، ص١٥٤- ١٥٧.

(٩٢)القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص٢٩٣.

(٩٣)بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٦٩- ١٧١.

(٩٤)بدوي، عبد الرحمن، في الشعر الأوروبي المعاصر. الدار القومية العربية للطباعة، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٣٢.

(٩٥)طه حسين، في الأدب الجاهلي. دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ص٣١٢.

(٩٦)بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٦٠- ١٦٤.

(٩٧)البستاني، سليمان، مقدمة الإلياذة. مطبعة الهلال، مصر، ١٩٦٤، ٩٠- ٩٤.

(٩٨)أمين، أحمد، النقد الأدبي. الطبعة الثانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ص٩٠.

(٩٩)المجذوب، عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. الطبعة الأولى، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥، ١:٧٤.

(١٠٠) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر. الطبعة الثانية، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٧٧- ١٧٨.

(١٠١) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث. الطبعة الثانية، مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٦٤، ص٥٣٩.

(١٠٢) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، سابق، ص١٥٢.

(١٠٣) عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي، سابق، ص١٨- ١٩.

(١٠٤) مندور، محمد، الأدب وفنونه. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٣، ص٥٧.

(١٠٥) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، سابق، ص٣٧٥.

(١٠٦) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٦٦- ١٦٧.

(١٠٧) ريتشاردز، أ.أ، مبادئ النقد الأدبي. ترجمة مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٢، ص١٩٧.

(١٠٨) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، سابق، ص١٧٧.

(١٠٩) العسكري، أبو هلال، الصناعتين. سابق، ص١٣٩.

(١١٠) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٧٦- ١٨٤.

(١١١) العقاد، عباس محمود، يسألونك. الطبعة الثالثة، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٦٨، ص٨٩.

(١١٢) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٨٠- ١٩٣.

(١١٣) نفسه، ص٢٠٤.

(١١٤) ابن رشيق، العمدة، سابق، ١:٢١٨.

(١١٥) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٠٥- ٢٠٧.

(١١٦) الآمدي، الموازنة، سابق، ص٢٩٨.

(١١٧) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٠٧- ٢١٠.

(١١٨) نفسه، ص٢٠٢.

(١١٩) جبري، شفيق، أنا والشعر. منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٩، ص٦٤.

(١٢٠) صبري، محمد، خليل مطران – أروع ما كتب. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ١٩٦٠، ص١١٥.

(١٢١) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٠٤.

(١٢٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، سابق، ص٧٤- ٧٦.

(١٢٣) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢١٣.

(١٢٤) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت ٢٧٠ هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩، ٢:٢٣٦.

(١٢٥) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢١٦- ٢٢٠.

(١٢٦) نفسه، ص ٢١٧.

(١٢٧) خليف، يوسف، مقدمة القصيدة الجاهلية – محاولة جديدة لتفسيرها. مجلة المجلة، السنة (٩)، العدد (٩٨)، فبراير (شباط)، ١٩٦٥، ص١٦- ٢٠.

(١٢٨) القلماوي، سهير، تراثنا القديم في أضواء حديثة. مجلة الكاتب المصري، العدد الثاني، مايو (أيار)، ١٩٦١.

(١٢٩) إسماعيل، عز الدين، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية — في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر، القاهرة، السنة الأولى، العدد الثاني، فبراير (شباط)، ١٩٦٤.

(١٣٠) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول. دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص١٦٣.

(١٣١) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٣١.

(١٣٢) السابق، ص٢٢١.

(١٣٣) القرطاجني، منهاج البلغاء، سابق، ص٢٨٥.

(١٣٤) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٢٩- ٢٣٠.

(١٣٥) سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني، سابق، ص٢٩٦.

(١٣٦) ابن رشيق، العمدة، سابق، ١:٢٤٠.

(١٣٧) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٣٢.

(١٣٨) سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني، سابق، ص٢٩٧.

(١٣٩) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٤٣.

(١٤٠) العسكري، أبو هلال ، الصناعتين، سابق، ١٧٤.

(١٤١) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٤٤- ٢٤٥.

(١٤٢) نفسه، ص٢٤٦.

(١٤٣) نفسه، ص٢٥٢.

(١٤٤) همايمي، جلال الدين، الصناعات أدبي. ص١٦٨، نقلاً عن: بكّار، بناء القصيدة، ص٢٥٦.

(١٤٥) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٥٧.

(١٤٦) نفسه، ص٢٦٠.

(١٤٧) نفسه، ص٢٦٣.

(١٤٨) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، سابق، ص٢٧٧.

(١٤٩) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٦٦- ٢٦٩.

(١٥٠) نفسه، ص٢٧٠- ٢٧١.

(١٥١) نفسه، ص٢٧١- ٢٧٤.

(١٥٢) نفسه، ص٢٩٢- ٢٩٥.

(١٥٣) ابن رشيق، العمدة. سابق، ٢:١٦١.

(١٥٤) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٩٨.

(١٥٥) نفسه، ص٢٩٨.

(١٥٦) ابن رشيق، العمدة. سابق، ٢:٢٦٢.

(١٥٧) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٣٠٠- ٣٠٥.

(١٥٨) بدوي، محمد مصطفى، دراسات في الشعر والمسرح. الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٠، ص٢٠.

(١٥٩) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٣٠٥- ٣١٦.

(١٦٠) السابق، ٢٩٢- ٣١٧.

(١٦١) بدوي، أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي، الطبعة الثانية، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٤، ص٣٢٠.

(١٦٢) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٧٨- ٢٧٩.

(١٦٣) منير، سامي، وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث. الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص٩٧.

(١٦٤) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٨٠- ٢٨٦.

(١٦٥) نفسه، ص٢٨٠- ٢٩٠.

(١٦٦) نفسه، ص٣١٨.

(١٦٧) نفسه، ص٣٢١.

(١٦٨) شاكر، محمود، نمط صعب ونمط مخيف (سلسلة مقالات المجلة القاهرية). العدد (١٥٩)، مارس (آذار)، ١٩٧٠، ص٢٣- ٢٤ .

(١٦٩) الحطيئة، جرول بن أوس، ديوان الحطيئة. تحقيق نعمان محمد أمين طه، الطبعة الأولى، البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٨، ص٢٩٧.

(١٧٠) عمر بن أبي ربيعة، ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار صادر، بيروت، ١٩٦١، ص٧٣.

(١٧١) بشار بن برد، ديوان بشار بن برد. تحقيق الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧، ٣: ١٦٩.

(١٧٢) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٣٣٢.

(١٧٣) نفسه، ص٣٣٢- ٣٣٦.

(١٧٤) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، سابق، ص١٥٤- ١٥٥.

(١٧٥) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٣٥٩.

(١٧٦) المرزباني، محمد بن عمران (ت ٣٨٥هـ): الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. باعتناء محب الدين الخطيب، الطبعة الثانية، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٨٥ هـ، ص٢١٢.

(١٧٧) المرزوقي، مقدمة ديوان الحماسة، سابق، ١٨:١.

(١٧٨) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٣٣٩- ٣٤٦.

(١٧٩) طبانه، بدوي، مقياس الوحدة في النقد الأدبي. مجلة البيان، الكويت، العدد (٦٣)، يونيو (حزيران)، ١٩٧١.

(١٨٠) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٣٥٠.

(١٨١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، سابق، ٢٥٢.

(١٨٢) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٣٥٣- ٣٥٧.

(١٨٣) نفسه، ص٢٥٢.

(١٨٤) نفسه، ص٤٦- ٤٧.

(١٨٥) طبانه، بدوي، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي. سابق، ص٤٠٤- ٤٠٥.

(١٨٦) ابن وهب، أبو الحسن اسحق بن إبراهيم الكاتب البغدادي، البرهان في وجوه البيان. تحقيق حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة القاهرة، ١٩٦٩، ١:٩٤.

(١٨٧) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٤٩- ٥٠.

(١٨٨) ابن رشيق، العمدة، سابق، ١:١٩٧- ١٩٨.

(١٨٩) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص ٥٩- ٦٠.

(١٩٠) نفسه، ص٧٧.

(١٩١) هدارة، محمد مصطفى، مقالات في النقد الأدبي. مطابع دار القلم، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٧٤.

(١٩٢) الحصري، زهر الآداب ١:١١٠، نقلاً عن بكّار، بناء القصيدة، ص٧٨.

(١٩٣) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٧٩.

(١٩٤) نفسه، ص٨٠.

(١٩٥) درو، اليزابث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، سابق، ص٢٥.

(١٩٦) كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، سابق، ص٥٥.

(١٩٧) الجرجاني، دلائل الإعجاز، سابق، ص٢٣٧.

(١٩٨) كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، سابق، ص٥٦.

(١٩٩) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث. سابق، ص٢٩١.

(٢٠٠) بدوي، محمد مصطفى، كولردج. سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص٩٥.

(٢٠١) القرطاجني، منهاج البلغاء، سابق، ص٢٢٣.

(٢٠٢) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٢٣.

(٢٠٣) نفسه، ص ١٣٦.

(٢٠٤) نفسه، ص١٣٦.

(٢٠٥) نفسه، ص١٣٦.

(٢٠٦) نفسه، ص١٣٧.

(٢٠٧) نفسه، ص١٩٣.

(٢٠٨) السابق، ص١٩٤.

(٢٠٩) نفسه، ص١٩٦.

(٢١٠) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، سابق، ص٩٧.
(٢١١) Eliot: On poetry,pp ٣٣ نقلاً عن بكّار، بناء القصيدة، ص١٩٦.
(٢١٢) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٩٧.
(٢١٣) نقلاً عن: بكّار، بناء القصيدة، ص٢٥٧.
(٢١٤) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢٥٦- ٢٥٧.
(٢١٥) نفسه، ص٢٧١.
(٢١٦) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، سابق، ١:٧٨.
(٢١٧) نفسه، ١:٨٠.
(٢١٨) بكّار، يوسف، نقادنا ونقدنا العربي الحديث (مقاربة عامة). علامات في النقد، تصدر عن نادي جدة الأدبي والثقافي، السعودية، الجزء (٢٩)، المجلد (٧)، ١٩٩٨، ص٣٨.
(٢١٩) الراعي، علي، "شهادات". فصول ، العدد الثالث والرابع، شباط، ١٩٩١، ص١٨٢.
(٢٢٠) فاضل، جهاد، قضايا الشعر الحديث. الطبعة الأولى، دار الشروق، بيروت والقاهرة، ١٩٨٤، ص١٦٥.
(٢٢١) بكّار، علامات في النقد، ج٢٩، سابق، ص٤٣- ٤٤.
(٢٢٢) الراعي، فصول، سابق، ص١٧٢.
(٢٢٣) فاضل، جهاد، أسئلة النقد. الدار العربية للكتاب، (د.ت)، ص٢١٢.
(٢٢٤) عصفور، جابر، لقاء معه. مجلة المنهل السعودية (عدد النقد والنقاد)، العدد (٣٥٠)، المجلد (٥٧)، شباط وآذار، ١٩٩٦، ص٥١.
(٢٢٥) تليمة، عبد المنعم، ندوة إشكالية الناقد المعاصر والتنظير العربي. مجلة المنهل السعودية، العدد (٣٥٠)، المجلد (٥٧)، شباط وآذار، ١٩٩٦، ص١٢٨.
(٢٢٦) حمادي، عبد الرحمن، في نقد الواقع النقدي العربي. مجلة الرافد، الشارقة، العدد (١٤)، السنة الرابعة، شباط، ١٩٩٧، ص١٥.
(٢٢٧) فاضل، جهاد، أسئلة النقد، سابق، ص٦٦.
(٢٢٨) بكّار، علامات في النقد،ج٢٩، سابق، ص٦٠.
(٢٢٩) بكّار، يوسف، حوار معه في مجلة الحوادث، بيروت، العدد (٢٤٠٢)، تشرين الثاني، ٢٠٠٢/١١/١٥، ص٥٨.
(٢٣٠) فاضل، جهاد، أسئلة النقد. سابق، ص٢١١.
(٢٣١) بكّار، علامات في النقد، ج٢٩، سابق، ص٦٢.
(٢٣٢) إسماعيل، عز الدين، ندوة "اتجاهات النقد الأدبي". فصول، العدد الثالث، المجلد الأول، نيسان، ١٩٨١، ص٢١٤.
(٢٣٣) بدر، عبد المحسن طه، ندوة "مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر"، ". فصول، العدد الثالث، المجلد الأول، نيسان، ١٩٨١، ص٢٥٧.

(٢٣٤) عصفور، جابر، في لقاء معه في مجلة المنهل، سابق، ص١٢٨- ١٢٩.

(٢٣٥) نفسه، ص١٣١.

(٢٣٦) فضل، صلاح، ندوة النقد العربي وأزمة الهوية. مجلة القاهرة، العدد (١٦٠)، آذار، ١٩٩٦، ص١٩.

(٢٣٧) فاضل، جهاد، أسئلة النقد، سابق، ص١٦٨.

(٢٣٨) بكّار، يوسف، العين البصيرة: قراءات نقدية. كتاب الرياض، يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد (٨٦)، يناير، ٢٠٠١، ص٦.

(٢٣٩) نفسه، ص٦.

(٢٤٠) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٠١.

(٢٤١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، سابق، ١:٧٤- ٧٥.

(٢٤٢) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٢١٣.

(٢٤٣) المرزوقي، مقدمة ديوان الحماسة، سابق، ١:١٨.

(٢٤٤) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٣٤١- ٣٤٢.

(٢٤٥) حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت. تحقيق سيد حنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٢٦.

(٢٤٦) بكّار، يوسف، في النقد الأدبي: إضاءات وحفريات. الطبعة الأولى، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص٨٤.

(٢٤٧) نفسه، ص٨٥.

(٢٤٨) نفسه، ص٩٠.

(٢٤٩) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، سابق، ص٢٣٨.

(٢٥٠) نفسه، ص٢٣٨.

(٢٥١) بكّار، في النقد الأدبي، سابق، ص٩٢.

(٢٥٢) نفسه، ص٩٣.

(٢٥٣) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. الطبعة الأولى، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧١، ص٢٠٧- ٢٠٨.

(٢٥٤) عياد، شكري، أرسطوطاليس في الشعر. سابق، ص٢٤٨.

(٢٥٥) طبانه، بدوي، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية. الطبعة الثانية، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٠، ض١٣٢.

(٢٥٦) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٣٥.

(٢٥٧) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، سابق، ص٢٩٩.

(٢٥٨) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص٥٤.

(٢٥٩) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص١٦٢.
(٢٦٠) نفسه، ص٢٢٠.
(٢٦١) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٢٤٤، وبدوي طبانه، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص٣٨٩، و أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص٣٢.
(٢٦٢) إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٢٣٥.
(٢٦٣) بكّار، بناء القصيدة، سابق، ص٣٥٩- ٣٦١.
(٢٦٤) بكّار، يوسف، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. مجلة الآطام، نادي المدينة المنورة الأدبي، العدد العاشر، يوليو / أغسطس، ٢٠٠١، ص٢٧.
(٢٦٥) بكّار، يوسف، نظرات لغوية. مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد- العراق، ١٩٦٥، ص٢١١.
(٢٦٦) بكّار، العين البصيرة، سابق، ص٢١- ٢٢. ص٥٩- ٧١.
(٢٦٧) نفسه، ص٩- ٢٠.
(٢٦٨) بكّار، يوسف، الوجه الآخر: دراسات نقدية. الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدوحة، ١٩٨٦، ص٣٣- ٤٤.
(٢٦٩) بكّار، يوسف، قراءات نقدية. الطبعة الأولى، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠، ص١٤٨- ١٦٦.
(٢٧٠) نفسه، في النقد الأدبي، سابق، ص٦٠- ٦٣.
(٢٧١) بكّار، يوسف، أوراق نقدية جديدة عن طه حسين. دار المناهل، بيروت، ١٩٩١، ص٢٢.
(٢٧٢) نفسه، ص٢٣.
(٢٧٣) نالينو، كارلو، تاريخ الآداب العربية (من الجاهلية حتى عصر بني أمية)، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠، ص١٨.
(٢٧٤) بكّار، أوراق نقدية جديدة عن طه حسين، سابق، ص٦٩.
(٢٧٥) نالينو، تاريخ الآداب العربية، سابق، ص٦٨.
(٢٧٦) بكّار، أوراق نقدية جديدة عن طه حسين، سابق، ص٦٩.
(٢٧٧) نفسه، ص٨٠.
(٢٧٨) نفسه، ص٨٤.
(٢٧٩) طه حسين، مقدمته على كتاب "أغاني شيراز- غزليات حافظ الشيرازي". ترجمة إبراهيم أمين الشواربي، لجنة التأليف والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤.
(٢٨٠) طه حسين، كتب ومؤلفون. الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠، ص١١٢.
(٢٨١) طه حسين، كلمات. الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص٦٩.
(٢٨٢) بكّار، يوسف، حوار معه في مجلة الحوادث، كانون الأول (ديسمبر)، ١٩٨٨.

(٢٨٣) طه حسين، كتب ومؤلفون. سابق، ص١٩٤.

(٢٨٤) طه حسين، نقد وإصلاح. الطبعة الثامنة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٠، ص١٨٥-١٨٦.

(٢٨٥) طه حسين، حديث الأربعاء. الطبعة (١٣)، دار المعارف، مصر، ١٩٦٠، ١:١٧٨.

(٢٨٦) بكّار، أوراق نقدية جديدة عن طه حسين، سابق، ص١٣٢- ١٣٥.

(٢٨٧) بكّار، يوسف، في العروض والقافية. الطبعة الثانية، دار المناهل، بيروت، ١٩٩٠، ص٥.

(٢٨٨) أدونيس، علي أحمد سعيد، في قصيدة النثر. مجلة شعر، العدد (١٤)، السنة الرابعة، ربيع ١٩٦٠، ص١١٧.

(٢٨٩) أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة الشعر العربي. الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥، ص١١٦.

(٢٩٠) بكّار، في العروض والقافية. سابق، ص١٧٣.

(٢٩١) نفسه، ص١٩٥.

(٢٩٢) نفسه، ص١٩٧- ١٩٩.

(٢٩٣) ظلام، سعد، مناهج البحث الأدبي: دراسة تحليلية تطبيقية. الطبعة الثانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢١- ٢٣.

(٢٩٤) بكّار، يوسف، اتجاهات الغزل، سابق، ص١٠.

(٢٩٥) ظلام، سعد، مناهج البحث الأدبي، سابق، ص٢٢- ٢٣.

(٢٩٦) بكّار، اتجاهات الغزل، سابق، ص١٣.

(٢٩٧) نفسه، ص٤٠.

(٢٩٨) نفسه، ص١٢٥.

(٢٩٩) نفسه، ص١٩٤.

(٣٠٠) نفسه، ص٢٩٧- ٣٠١.

(٣٠١) نفسه، ص٧٩.

(٣٠٢) نفسه، ص٨٣.

(٣٠٣) نفسه، ص١٣٩.

(٣٠٤) نفسه، ص٢٢٣.

(٣٠٥) نفسه، ص٣٠٩.

(٣٠٦) فهمي، ماهر حسن، المذاهب النقدية. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣ ص١٧٩- ١٨٠.

(٣٠٧) ظلام، سعد، مناهج البحث الأدبي، سابق، ص٢٢.

(٣٠٨) فهمي، ماهر حسن، المذاهب الأدبية، سابق، ص ١٨١.

(٣٠٩) بكّار، يوسف، شعر ربيعة الرقي: جمع وتحقيق ودراسة. الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤، ص٤٠- ٤١.
(٣١٠) بكّار، يوسف، شعر زياد الأعجم: جمع وتحقيق ودراسة، الطبعة الأولى، دار المسيرة، ١٩٨٣، ص٢٥.
(٣١١) بكّار، يوسف، شعر إسماعيل بن يسار. الطبعة الأولى، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤، ص١٥.
(٣١٢) المرود، أحمد ياسين، مناهج النقد الأدبي في الأردن. الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص١٦٥.
(٣١٣) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص٥.
(٣١٤) نفسه، ص١٥٩.
(٣١٥) المشايخ، محمد، قراءة في كتاب من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر. جريدة الدستور الأردنية، الملحق الثقافي، الجمعة ١٩٩٠/٤/٦.
(٣١٦) بكّار، يوسف، النص بنية وحدث. علامات في النقد، تصدر عن نادي جدة الأدبي والثقافي، السعودية، الجزء (٢٤)، المجلد (٦)، ١٩٩٧، ص١٦٠.
(٣١٧) مندور، محمد، في الميزان الجديد. سابق، ص١٧٦- ١٧٧.
(٣١٨) ظلام، سعد، مناهج النقد الأدبي، سابق، ص٢٣.
(٣١٩) زكي، أحمد كمال، النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١، ص١٩.
(٣٢٠) ظلام، سعد، مناهج النقد الأدبي، سابق، ص٦٧- ٧١.
(٣٢١) مندور، محمد، في الأدب والنقد. مطبع نهضة مصر، (د.ت)، ص٤٧.
(٣٢٢) ظلام، سعد، مناهج النقد الأدبي، سابق، ص٧٦.
(٣٢٣) بكّار، شعر ربيعة الرقي، سابق، ص٣٨- ٤١.
(٣٢٤) بكّار، يوسف، قضايا في النقد والشعر. الطبعة الأولى، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤، ص١٠٨- ١٠٩.
(٣٢٥) ظلام، سعد، مناهج النقد الأدبي، سابق، ص٧٦.
(٣٢٦) بكّار، شعر ربيعة الرقي، سابق، ص٥٥- ٦٢.
(٣٢٧) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي. سابق، ص٤٢.
(٣٢٨) ظلام، سعد، مناهج النقد الأدبي، سابق، ص٧١.
(٣٢٩) بكّار، قضايا في النقد والشعر، سابق، ص ١١٣- ١١٨.
(٣٣٠) ظلام، سعد، مناهج النقد الأدبي، سابق، ص ٢١٣- ٢٣٥.
(٣٣١) فاضل، جهاد، أسئلة في النقد. سابق، ص٧٧.
(٣٣٢) بكّار، النص بنية وحدث، سابق، ص١٦٠.

(٣٣٣) بكّار، يوسف، اللجوء إلى قصيدة الشطرين. كتاب قطوف دانية، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

(٣٣٤) بكّار، يوسف، من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر. الطبعة الثانية، دار المناهل، بيروت، ١٩٩٥، ص١٩.

(٣٣٥) نفسه، ص٢٤.

(٣٣٦) نفسه، ص٣٤.

(٣٣٧) نفسه، ص٧٤.

(٣٣٨) نفسه، ص٦٢.

(٣٣٩) شولز، روبرت، البنيوية في الأدب. ترجمة حنا عبود، الطبعة السابعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص٢٧.

(٣٤٠) فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي. الطبعة الثالثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٣٩٢.

(٣٤١) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك (ت ٤٢٩هـ): يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، مطبعة محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٤٧، ١:٤- ٦.

(٣٤٢) الأصفهاني، العماد الكاتب، خريدة القصر وجريدة العصر: قسم العراق. تحقيق محمد بهجة الأثري، بغداد، ١٩٥٥، ١:٧.

(٣٤٣) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص١١.

(٣٤٤) الثعالبي، يتيمة الدهر. سابق، ١:٧.

(٣٤٥) العماد، الخريدة: قسم العراق، سابق، ١:٢١.

(٣٤٦) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص١٢- ١٤.

(٣٤٧) نفسه، ص١٦.

(٣٤٨) نفسه، ص١٨.

(٣٤٩) نفسه، ص١٩.

(٣٥٠) نفسه، ص ١٩- ٣٢.

(٣٥١) نفسه، ص٣٥.

(٣٥٢) نفسه، ص٣٥- ٣٦.

(٣٥٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، سابق، ص٨٣، و ص ٢٥٢- ٢٥٤.

(٣٥٤) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص٤٠- ٤٤.

(٣٥٥) نفسه، ص ٤٤- ٤٥.

(٣٥٦) نفسه، ص٤٦- ٤٧.

(٣٥٧) نفسه، ص٧٩.

(٣٥٨) ابن طيفور، كتاب بغداد، ص١٣٧، نقلاً عن: بكّار، قراءات نقدية، ص٧٩.

(٣٥٩) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ٨٠.

(٣٦٠) نفسه، ص٨١- ٨٢.

(٣٦١) نفسه، ص٨٣.

(٣٦٢) ابن منظور المصري (ت٧١١هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥، مادة (عوج).

(٣٦٣) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ٨٣.

(٣٦٤) ابن منظور، اللسان، مادة (عتب).

(٣٦٥) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ٨٥.

(٣٦٦) نفسه، ص٨٨- ٩٨.

(٣٦٧) الشعراء، آية ٦٣.

(٣٦٨) ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء. الطبعة الأولى، دار الفكر للطباعة والنشر، (د.ت)، ٤٠٩- ٤٣٨.

(٣٦٩) الأعراف، آية ١٦٠.

(٣٧٠) آل عمران، آية ١٣٤.

(٣٧١) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ٩٤- ٩٨.

(٣٧٢) نفسه، ص ١٠٢- ١٠٥.

(٣٧٣) نفسه، ص١٠٥.

(٣٧٤) نفسه، ص ١٠٨.

(٣٧٥) نفسه، ص١٠٩- ١١٥.

(٣٧٦) نفسه، ص١١٥- ١١٦.

(٣٧٧) نفسه، ص١١٧.

(٣٧٨) نفسه، ص١١٥- ١١٧.

(٣٧٩) بكّار، العين البصيرة، سابق، ص١٢.

(٣٨٠) نفسه، ص١٣.

(٣٨١) نفسه، ص١٤.

(٣٨٢) نفسه، ص١٣.

(٣٨٣) ناصف، مصطفى، صوت الشاعر القديم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص٣٣.

(٣٨٤) نفسه، ص١٨٩.

(٣٨٥) بكّار، العين البصيرة، سابق، ص١٩.

(٣٨٦) نفسه، ص ٢١- ٢٢.

(٣٨٧) نفسه، ص ٢٥.

(٣٨٨) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ١٢٢- ١٢٤.
(٣٨٩) نفسه، ص ١٢٤- ١٢٥.
(٣٩٠) نفسه، ص ١٢٥.
(٣٩١) نفسه، ص ١٢٨.
(٣٩٢) محمد محيي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، (د.ت)، ص٣٢٩- ٣٣٠.
(٣٩٣) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ١٣١.
(٣٩٤) ابن كثير، البداية والنهاية. ١٣:٣٠. نقلاً عن: بكّار، قراءات نقدية، ص١٣٢.
(٣٩٥) العماد، الخريدة: قسم العراق، ١:٦.
(٣٩٦) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ١٣٢- ١٣٤.
(٣٩٧) نفسه، ص١٣٦.
(٣٩٨) ابن خلكان، وفيات الأعيان. ١:٢٢٠. نقلاً عن: بكّار، قراءات نقدية، ص١٣٦.
(٣٩٩) العماد، الخريدة: قسم العراق، ١:٧.
(٤٠٠) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ١٣٧.
(٤٠١) نفسه، ص ١٣٧- ١٣٨.
(٤٠٢) الأصفهاني، أبو الفرج (ت ٣٥٦ هـ): الأغاني. الطبعة المصورة عن طبعة دار الكتب والوثائق القومية.١٣:٣١٢. نقلاً عن: بكّار، قراءات نقدية، ص١٥٠.
(٤٠٣) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ١٥٠- ١٥٢.
(٤٠٤) خليف، يوسف، حياة الشعر في الكوفة حتى نهاية القرن الثاني الهجري. دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨، ص٦١٥.
(٤٠٥) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ١٥٣.
(٤٠٦) الأصفهاني، الأغاني، ٣:١٩٣، نقلاً عن بكّار، قراءات نقدية، ص١٥٤.
(٤٠٧) نفسه، ١٦:٤٠٦، نقلاً عن بكّار، قراءات نقدية، ص١٥٤.
(٤٠٨) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص ١٥٤.
(٤٠٩) نفسه، ص ١٥٥- ١٥٨.
(٤١٠) نفسه، ص ١٧٨- ١٨٥.
(٤١١) نفسه، ص ١٨٦.
(٤١٢) بكّار، العين البصيرة، سابق، ص ٣٨.
(٤١٣) نفسه، ص٣٨- ٣٩.
(٤١٤) نفسه، ص ٤٠.
(٤١٥) نفسه، ص٤٤- ٤٦.
(٤١٦) نفسه، ص ٤٧.

(٤١٧) نفسه، ص٤٨.

(٤١٨) نفسه، ص٤٩.

(٤١٩) نفسه، ص٥٠.

(٤٢٠) نفسه، ص٥٣- ٥٤.

(٤٢١) نفسه، ص٥٥.

(٤٢٢) بكّار، العين البصيرة، سابق، ص٥٦- ٦٧.

(٤٢٣) نفسه، ص٥٨.

(*) المثنيات: نمط شعري تكون صدور الأبيات فيه على روي واحد، وأعجازها على روي آخر مختلف، وهو شائع في الشعر الأوروبي.

(**) الرباعي: هو أن تتألف الرباعية من أربعة شطور، إما موحدة الروي، فيسمى الرباعي الكامل، وإما أن يكون روي الشطر الثالث مختلفاً عن روي الشطور الأول والثاني والرابع، ويسمى الأعرج، وهو من الوافد الفارسي القديم في الشعر العربي.

(٤٢٤) بكّار، العين البصيرة، سابق، ص٥٩- ٦٠.

(٤٢٥) نفسه، ص٦٣.

(٤٢٦) نفسه، ص ٦٥.

(٤٢٧) نفسه، ص٦٥- ٦٦.

(٤٢٨) نفسه، ص ٦٧.

(٤٢٩) نفسه، ص٨٨.

(٤٣٠) نفسه، ص٨٩.

(٤٣١) نفسه، ص٨٦.

(٤٣٢) نفسه، ص٨٦- ٨٧.

(٤٣٣) نفسه، ص٩١- ٩٢.

(٤٣٤) نفسه، ص١٠٤.

(٤٣٥) نفسه، ص ١٠١.

(٤٣٦) نفسه، ص١٠٣.

(٤٣٧) نفسه، ص١٠٠.

(٤٣٨) نفسه، ص١٠٨- ١١٠.

(٤٣٩) نفسه، ص١١٠- ١١١.

(٤٤٠) نفسه، ص١١١- ١١٢.

(٤٤١) نفسه، ص١١٢- ١١٣.

(٤٤٢) نفسه، ص١١٣.

(٤٤٣) نفسه، ص١١٤.

(٤٤٤) نفسه، ص١١٤- ١١٥.

(٤٤٥) نفسه، ص١١٥- ١١٦.

(٤٤٦) نفسه، ص٧٧.

(٤٤٧) بكّار، العين البصيرة، سابق، ص٧٧.

(٤٤٨) توفيق، حسن، ليلى تعشق ليلى، نقلاً عن: بكّار، العين البصيرة، ص٧٨.

(٤٤٩) بكّار، العين البصيرة، ص٧٩.

(٤٥٠) نفسه، ص٨٠.

(٤٥١) نفسه، ص٨٢- ٨٤.

(٤٥٢) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص١٤٤- ١٤٦.

(٤٥٣) نفسه، ص١٤٧.

(٤٥٤) نفسه، ص١٦٧.

(٤٥٥) نفسه، ص١٦٩.

(٤٥٦) ياغي، عبد الرحمن، دراسات في شعر الأرض المحتلة. منشورات معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٩، ص٦٥٦- ٦٥٧.

(٤٥٧) النقاش، رجاء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. منشورات الهلال، القاهرة، ١٩٦٩، ص٢٤٢- ٢٤٦.

(٤٥٨) بكّار، قراءات نقدية، سابق، ص١٦٩- ١٧٠.

(٤٥٩) نفسه، ص١٧٠- ١٧٢.

(٤٦٠) نفسه، ص١٧٢- ١٧٤.

(٤٦١) نفسه، ص١٧٥- ١٧٦.

(٤٦٢) نفسه، ص١٧٦.

(٤٦٣) نفسه، ص١٧٧.

(٤٦٤) المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية. الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٤، ص١٨.

(٤٦٥) بكّار، يوسف، نظرات لغوية في مقالات العدد العاشر من مجلة أقلام. مجلة أقلام، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، العراق، ١٩٦٥، ص٢١٢.

(٤٦٦) بكّار، قراءات نقدية. سابق، ص١٥٥.

(٤٦٧) نفسه، ص١٢٨.

(٤٦٨) ابن منظور، لسان العرب. مادة (قرن).

(٤٦٩) نفسه، مادة (وزن).

(٤٧٠) بكّار، قراءات نقدية. سابق، ص١٥٥.

(٤٧١) دمشقية، عفيف، احتمالات المعاني في بعض التراكيب العربية. مجلة اللسان العربي، العدد (١)، المجلد(١٩)، ١٩٨٢، ص٧٩.

(٤٧٢) بكّار، يوسف، الترجمة الأدبية. ص٣٢- ٣٣.

(٤٧٣) طه حسين ، حديث الأربعاء. الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤ ٣:٢٩.

(٤٧٤) بكّار، الترجمة الأدبية. سابق، ص٣٤.

(٤٧٥) محمد محيي الدين عبد الحميد ،سابق، ص١٧٦- ١٧٧.

(٤٧٦) بكّار، الترجمة الأدبية. سابق، ص٣٤.

(٤٧٧) نفسه، ص٣٦- ٣٧.

(٤٧٨) خلوصي، صفاء، فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢، ص١١٩.

(٤٧٩) بكّار، الترجمة الأدبية، سابق، ص٣٧.

(٤٨٠) ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢هـ): الخصائص. تحقيق محمد علي النجار، الطبعة الثانية، دار الهدى، بيروت، ٢:٤٠٦.

(٤٨١) بكّار، الترجمة الأدبية. سابق، ص٣٩- ٤٠.

(٤٨٢) البقرة، آية ٢٠٨.

(٤٨٣) التوبة، آية ٣٦.

(٤٨٤) التوبة، آية ١٢٢.

(٤٨٥) الأنبياء، آية٨٠.

(٤٨٦) بكّار، الترجمة الأدبية. سابق، ص٤٠.

(٤٨٧) بكّار، الوجه الآخر. سابق، ص٥٨.

(٤٨٨) نفسه، ص٦٠- ٦١.

(٤٨٩) صادق، عباس، موسوعة القواعد والإعراب. الطبعة الأولى، دار أسامه للتوزيع والنشر، ٢٠٠٢، ص٩٧.

(٤٩٠) بكّار، الوجه الآخر. سابق، ص٦٢.

(٤٩١) النمل، آية ٣٧.

(٤٩٢) بكّار، الوجه الآخر. سابق، ص٦٤.

(٤٩٣) بكّار، نظرات لغوية، مجلة أقلام، سابق، ص٢١٢.

(٤٩٤) بكّار، الترجمة الأدبية. سابق، ص٤٢.

(٤٩٥) بكّار، نظرات لغوية، مجلة أقلام، سابق،ص٢١٤.

(٤٩٦) ابن منظور، لسان العرب، مادة (بعض).

(٤٩٧) بكّار، نظرات لغوية، مجلة أقلام، سابق، ص٢١٣.

(٤٩٨) نفسه، ص٢١٥.

(٤٩٩) بكّار، قراءات نقدية. سابق، ص١٥٦، ص١٨٦.

(٥٠٠) بكّار، نظرات لغوية، مجلة أقلام، سابق، ص٢١٥.

(٥٠١) بكّار، قراءات نقدية. سابق، ص١٥٦.

(٥٠٢) نفسه، ص١٨٦.

(٥٠٣) ابن منظور، لسان العرب. مادة (شلل).

(٥٠٤) نفسه، مادة (ثلل).

(٥٠٥) بكّار، قراءات نقدية. سابق، ص١٨٦.

(٥٠٦) ابن منظور، لسان العرب. مادة (رجح).

(٥٠٧) المبارك، محمد، فقه اللغة. سابق، ص٣٢٦- ٣٢٧.

(٥٠٨) ويليك، رينيه، و أ. وارين، نظرية الأدب. ترجمة :محيي الدين صبحي وحسام الخطيب، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧، ص٤٩.

(٥٠٩) الخطيب، حسام، الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الإنساني، مجلة المعرفة، العدد (٢٠٤)، ١٩٧٩، ص٧١.

(٥١٠) بكّار، يوسف، وخليل الشيخ، الأدب المقارن. الطبعة الأولى، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٦، ص٧- ٨.

(٥١١) نفسه، ص٨.

(٥١٢) نفسه، ص٩.

(٥١٣) المناصرة، عز الدين، المثاقفة والنقد المقارن: منظور إشكالي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص٨٥.

(*) سيدة فرنسية ذات أصل سويسري،. نسبت إلى زوجها البارون دي ستايل، كانت صاحبة مركزاً للنشاط الفكري والسياسي يقف ضد نابليون؛ لذلك فقد نفاها نابليون غير مرة إلى روسيا وإنجلترا، أصدرت كتابها (ألمانيا) عام ١٨١٠، الذي يُعد دعوة إلى الانفتاح على الآداب والأفكار التي توجد عند الأمم الأخرى.

(٥١٤) بكّار، الأدب المقارن، سابق، ص١٦- ١٨.

(٥١٥) نفسه، ص٢١- ٢٧.

(٥١٦) نفسه، ص٤٠- ٤١.

(٥١٧) نفسه، ص٤٤.

(٥١٨) بكّار، الأدب المقارن، سابق،.ص٤٤- ٤٥.

(٥١٩) نفسه، ص٦٠- ٦٢.

(٥٢٠) نفسه، ص٦٣- ٦٦.

(٥٢١) نفسه، ص٦٧.

(٥٢٢) نفسه، ص٧٠.

(٥٢٣) درويش، أحمد، الأدب المقارن: النظرية والتطبيق. الطبعة الثانية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٩٢، ص٥.

(٥٢٤) بكّار، الأدب المقارن، سابق، ص٨١.

(٥٢٥) بيتشو، كلود، و أندريه روسو، الأدب المقارن. ترجمة: أحمد عبد العزيز، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٩٥، ص٣٦٢.

(٥٢٦) بكّار، الأدب المقارن، سابق، ص٨١.

(٥٢٧) نفسه، ص٨٣.

(٥٢٨) نفسه، ص٨٤.

(٥٢٩) نفسه، ص٨٦.

(٥٣٠) علوش، سعيد، مدارس الأدب المقارن. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص١٣٩.

(٥٣١) بكّار، الأدب المقارن. سابق، ص٨٩- ٩١.

(٥٣٢) ابن طباطبا، عيار الشعر. سابق، ص٨٠.

(٥٣٣) بكّار، الأدب المقارن. سابق، ص١٠٧.

(٥٣٤) نفسه، ص١٠٨.

(٥٣٥) نفسه، ص١١٠.

(٥٣٦) الدينوري، ابن قتيبة، عيون الأخبار. الجزء الثالث، المكتبة المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص ١٧٩- ١٨٠.

(٥٣٧) بكّار، الأدب المقارن. سابق، ص١١٣- ١١٧.

(٥٣٨) نفسه، ص١٣٦- ١٤٠.

(٥٣٩) نفسه، ص١٥٩- ١٧٢.

(٥٤٠) شكري، عبد الرحمن، ديوان شكري، طبعة منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٥٠، المقدمة.

(٥٤١) الربيعي، محمد، في نقد الشعر. الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٠٥.

(٥٤٢) بكّار، الأدب المقارن. سابق، ص١٧٣- ١٧٩.

(٥٤٣) بكّار، الأدب المقارن. سابق، ص١٧٩- ١٨٣.

(٥٤٤) نفسه، ص١٨٤- ١٩٠.

(٥٤٥) الجاحظ، الحيوان. سابق، ١:٧٦.

(٥٤٦) بكّار، الأدب المقارن. سابق، ص٢١١- ٢١٤.

(٥٤٧) نفسه، ص٢١٨.

(٥٤٨) عبد البديع، لطفي، أزمة الشعر والنقد. محاضرات النادي الأدبي بجدة، المجلد الثالث، ١٩٨٦، ص٩٦.

(٥٤٩) بكّار، الأدب المقارن. سابق، ص٢٣٠- ٢٣٥.

(٥٥٠) نفسه، ص٢٤٠.

(٥٥١) بكّار، أوراق نقدية جديدة عن طه حسين. سابق، ص١٩- ٢٣، وص٨٠- ٨٤، و ص٦٨- ٧٠.

(٥٥٢) بكّار، يوسف، نحن وتراث فارس. الطبعة الأولى، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق، ٢٠٠٠، ص٣٣- ٣٦.

(٥٥٣) نفسه، ص٥٣- ٨٦.

(٥٥٤) نفسه، ص٩٥- ١١٦.

(٥٥٥) بكّار، يوسف، الفارسية وآدابها في البلاد العربية. مجلة كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية، العدد(١٢)، جامعة الفردوسي – مشهد، خريف ١٩٧٤، ص١٦٧- ١٧٥.

(٥٥٦) بكّار، حوار معه، مجلة الشروق – الشارقة، العدد (٤٢٤)، ٢٢- ٢٨/٦/١٩٩٦، ص٥٩.

(٥٥٧) بكّار، يوسف، الترجمات العربية لرباعيات الخيام "دراسة مقارنة". منشورات مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، الدوحة، ١٩٨٨، ص١١.

(٥٥٨) نفسه، ص١٢.

(٥٥٩) نفسه، ص٢٣.

(٥٦٠) بكّار، يوسف، رباعيات عمر الخيام: ترجمة مصطفى وهبي التل. الطبعة الثانية، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ١٩٩٩، ص١٩- ٢٠، ولمعرفة ما المقصود بالمذاهب الأربعة، أنظر أحمد أبو مطر، عرار الشاعر اللامنتمي، ص٧١- ٧٩.

(٥٦١) نفسه، ص٢٧.

(٥٦٢) بكّار، يوسف، الأوهام في كتابات العرب عن الخيام. الطبعة الأولى، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٨، ص٨.

(٥٦٣) عبد الحليم، عبد اللطيف، العقاد والأدب المقارن. مجلة إبداع، القاهرة، العدد (٦)، يونيو/ حزيران، ١٩٩٤، ص٦٦.

(٥٦٤) بكّار، يوسف، جماعة الديوان وعمر الخيام، الطبعة الأولى، دار الفارس، عمان، ٢٠٠٤، ص٣.

(٥٦٥) نفسه، ص١١.

(٥٦٦) المعري، أبو العلاء، شرح اللزوميات. تحقيق سيدة حامد وزملائها، إشراف حسين نصار، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ٢:١٤٧.

(٥٦٧) بكّار، جماعة الديوان وعمر الخيام. سابق، ص١١- ١٢.

(٥٦٨) نفسه، ص١٦.

(٥٦٩) شرح اللزوميات، ٢، ١٨٧.

(٥٧٠) العقاد، محمود عباس، مصادفات في الطريق، مجلة الرسالة، العدد (٦٧٥)، السنة (١٤)، ١٠ حزيران ١٩٤٦، ص٦٢٥- ٦٢٧.

(٥٧١) بكّار، جماعة الديوان وعمر الخيام. سابق، ص٦٦.

(٥٧٢) نفسه، ص٦٦.

(٥٧٣) العقاد، محمود عباس، ديوان العقاد، المكتبة المصرية، بيروت وصيدا، ١٩٧٢، ١:٨٥.

(٥٧٤) بكّار، جماعة الديوان وعمر الخيام. سابق، ص٦٧.

(٥٧٥) نفسه، ص٥٩.

(٥٧٦) نفسه، ص٦٣.

(٥٧٧) نفسه، ٧٢.

(٥٧٨) نفسه، ص٧٨.

(٥٧٩) نفسه، ص٧٨.

(٥٨٠) نفسه، ص١١٣.

(٥٨١) نفسه، ص١١٤.

(٥٨٢) المازني، إبراهيم عبد القادر، ديوان المازني. جمع وضبط: محمود عماد، القاهرة، ١٩٦١، ١:٩١.

(٥٨٣) بكّار، جماعة الديوان وعمر الخيام. سابق، ص١١٤- ١١٥.

المراجع

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (١٩٣٩): **المثل السائر في أدب الكاتبوالشاعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، البابي الحلبي، القاهرة.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (١٩٥٩) ، **الموازنة بين الطائيين**. تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثالثة.

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن الأثير الجزري (١٩٥٦): **الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور**. تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد.

أدونيس، علي أحمد سعيد (ربيع ١٩٦٠)، في قصيدة النثر. **مجلة شعر**، القاهرة، العدد (١٤)، السنة الرابعة، ص ص١١٥- ١٢١.

أدونيس، علي أحمد سعيد (١٩٧٥)، **مقدمة الشعر العربي**. دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية.

إسماعيل، عز الدين (١٩٥٥) ، **الأسس الجمالية في النقد العربي**. مطبعة الاعتماد، مصر، الطبعة الأولى.

إسماعيل، عز الدين (١٩٦٤)، **النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية – في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر**، القاهرة، السنة الأولى، العدد الثاني، فبراير (شباط)، ص ص ١٢١- ١٣٢

إسماعيل، عز الدين (١٩٦٧)، **الشعر العربي المعاصر**. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

إسماعيل، عز الدين (١٩٨١)، ندوة "اتجاهات النقد الأدبي". **فصول**، جدة، العدد الثالث، المجلد الأول، نيسان، ص ص٢١١- ٢١٨

الأصفهاني، العماد الكاتب (١٩٥٥)، **خريدة القصر وجريدة العصر**: قسم العراق. تحقيق محمد بهجة الأثري، بغداد.

أمين، أحمد (١٩٦٣)، **النقد الأدبي**. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية.

أنيس، إبراهيم(١٩٦٥)، **موسيقى الشعر**. مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، الطبعة الثانية.

بدر، عبد المحسن طه (١٩٨١)، ندوة "**مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر**"، **فصول**، جدة، العدد الثالث، المجلد الأول، نيسان، ص ص٢٥٣- ٢٦١

بدوي، محمد مصطفى (١٩٦٠)، **دراسات في الشعر والمسرح**. دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الأولى.

بدوي، أحمد أحمد (١٩٦٤)، **أسس النقد الأدبي**، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، الطبعة الثانية.

بدوي، عبد الرحمن (١٩٦٥)، **في الشعر الأوروبي المعاصر**. الدار القومية العربية للطباعة، القاهرة.

بدوي، محمد مصطفى (د.ت)، **كولردج**. سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، مصر.

البستاني، سليمان (١٩٦٤)، **مقدمة الإلياذة**. مطبعة الهلال، مصر.

بشار بن برد (١٩٥٧)، **ديوان بشار بن برد**. تحقيق الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

بكّار، يوسف (١٩٦٥)، **نظرات لغوية في** مقالات العدد العاشر من مجلة أقلام. **مجلة أقلام**، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، العراق.ص ص ٢١٢- ٢١٤.

بكّار، يوسف (خريف١٩٧٤)، **الفارسية وآدابها في البلاد العربية**. **مجلة كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية**، العدد(١٢)، جامعة الفردوسي – مشهد، ص ص ١٦٧- ١٧٥.

بكّار، يوسف (١٩٨٠)، **قراءات نقدية**. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى.

بكّار، يوسف(١٩٨٣)، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**. دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية.

بكّار، يوسف (١٩٨٣)، **شعر زياد الأعجم: جمع وتحقيق ودراسة**، دار المسيرة، الطبعة الأولى.

بكّار، يوسف (١٩٨٤)، **شعر إسماعيل بن يسار**. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى.

بكّار، يوسف (١٩٨٤)، **شعر ربيعة الرقي: جمع وتحقيق ودراسة**. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثانية.

بكّار، يوسف (١٩٨٤)، **قضايا في النقد والشعر**. دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى.

بكّار، يوسف(١٩٨٦)، **الوجه الآخر: دراسات نقدية**. دار الثقافة، الدوحة، الطبعة الأولى.

بكّار، يوسف (١٩٨٦)، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**. دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة.

بكّار، يوسف (١٩٨٨)، **الترجمات العربية لرباعيات الخيام "دراسة مقارنة"**. منشورات مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، الدوحة.

بكّار، يوسف (١٩٨٨)، **الأوهام في كتابات العرب عن الخيام**. دار المناهل، بيروت، الطبعة الأولى.

بكّار، يوسف (١٩٨٨)، **حوار معه في مجلة الحوادث**، كانون الأول (ديسمبر)، بيروت، ص ص٥٧- ٦١.

بكّار، يوسف (١٩٩٠)، **في العروض والقافية**. دار المناهل، بيروت، الطبعة الثانية.

بكّار، يوسف (١٩٩١)، **أوراق نقدية جديدة عن طه حسين**. دار المناهل، بيروت.

بكّار، يوسف (١٩٩٥)، **في النقد الأدبي: إضاءات وحفريات**. دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

بكّار، يوسف (١٩٩٥)، **من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر**. دار المناهل، بيروت، الطبعة الثانية.

بكّار، يوسف(٢٢- ١٩٩٦/٦/٢٨)، **حوار معه، مجلة الشروق** – الشارقة، العدد (٤٢٤)، ص ص٥٩- ٦١.

بكّار، يوسف (١٩٩٧)، **النص بنية وحدث. علامات في النقد**، تصدر عن نادي جدة الأدبي والثقافي، السعودية، الجزء (٢٤)، المجلد (٦)، ص ص ٣٠- ٤٣.

بكّار، يوسف (١٩٩٧)، **اللجوء إلى قصيدة الشطرين**. كتاب قطوف دانية، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

بكّار، يوسف (١٩٩٨)، **نقادنا ونقدنا العربي الحديث (مقاربة عامة). علامات في النقد**، تصدر عن نادي جدة الأدبي والثقافي، السعودية، الجزء (٢٩)، المجلد (٧)، ص ص ٤٣- ٧٢.

بكّار، يوسف (١٩٩٩)، **رباعيات عمر الخيام**: ترجمة مصطفى وهبي التل. مكتبة الرائد العلمية، عمان، الطبعة الثانية.

بكّار، يوسف (٢٠٠٠)، **نحن وتراث فارس**. منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق، الطبعة الأولى.

بكّار، يوسف (٢٠٠١)، **الترجمة الأدبية: إشكالات ومزالق**. دار الفارس للنشر، والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى.

بكّار، يوسف (٢٠٠١)، **العين البصيرة: قراءات نقدية**. كتاب الرياض، يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد (٨٦)، يناير.

بكّار، يوسف (٢٠٠١)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. مجلة الأطام**، نادي المدينة المنورة الأدبي، العدد العاشر، يوليو / أغسطس، ص ص٢٦- ٣٠.

بكّار، يوسف (٢٠٠٢/١١/١٥)، حوار معه **في مجلة الحوادث**، بيروت، العدد (٢٤٠٢)، تشرين الثاني، ص٥٨.

بكّار، يوسف (٢٠٠٤)، **جماعة الديوان وعمر الخيام**، دار الفارس، عمان، الطبعة الأولى.

بيتشو، كلود، و أندريه روسو (١٩٩٥)، **الأدب المقارن**. ترجمة: أحمد عبد العزيز، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

تشارلتون هـ ب (١٩٥٩)، **فنون الأدب**. ترجمة زكي نجيب محمود، **مطبعة لجنة** التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية.

تليمة، عبد المنعم (١٩٩٦)، ندوة **إشكالية الناقد المعاصر والتنظير العربي. مجلة المنهل السعودية**، العدد (٣٥٠)، المجلد (٥٧)، شباط وآذار، ص٢١، ص ص١٥٨- ١٦٤.

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك (١٩٤٧): **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، الطبعة الأولى.

الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩٣٨): **الحيوان**. تحقيق عبد السلام هارون، البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى.

الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩٤٨): **البيان والتبيين**. تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى.

الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩٦٤): **رسائل الجاحظ**. نشرها عبد السلام هارون، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة.

جبري، شفيق (١٩٥٩)، **أنا والشعر**. منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة.

الجرجاني، عبد القاهر (١٩٦١) **دلائل الإعجاز**: شركة الطباعة الفنية الحديثة، القاهرة، طبعة رشيد رضا.

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (د.ت): **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، الطبعة الثانية.

الجمحي، محمد بن سلام (١٩٥٢): **طبقات فحول الشعراء**. تحقيق محمود شاكر، دار المعارف، مصر.

ابن جني، أبو الفتح عثمان: (د.ت) **الخصائص**. تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، الطبعة الثانية.

حسان بن ثابت (١٩٧٤)، **ديوان حسان بن ثابت**. تحقيق سيد حنفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

الحصري، أبو اسحق إبراهيم بن علي (١٩٥٣): **زهر الآداب**. تحقيق محمد علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، الطبعة الأولى.

الحطيئة، جرول بن أوس (١٩٥٨)، **ديوان الحطيئة**. تحقيق نعمان أمين طه، البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى.

حمادي، عبد الرحمن (١٩٩٧)، **في نقد الواقع النقدي العربي**. مجلة الرافد، الشارقة، العدد (١٤)، السنة الرابعة، شباط، ص ص٤٣- ٥١.

حميدة، عبد الرزاق (د.ت)، **شياطين الشعراء**. مطبعة الرسالة، القاهرة.

الخطيب، حسام (١٩٧٩)، **الأدب المقارن بين التزمت المنهجي والانفتاح الإنساني، مجلة المعرفة**، بيروت، العدد (٢٠٤)، ص ص٧١- ٧٨.

ابن خلدون، عبد الرحمن (١٩٦٢) **مقدمة ابن خلدون (الجزء الرابع)**، تحقيق علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، الطبعة الأولى.

خلوصي، صفاء (١٩٨٢)، **فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة**. وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

خليف، يوسف (١٩٦٨)، **حياة الشعر في الكوفة حتى نهاية القرن الثاني الهجري**. دار الكاتب العربي، القاهرة.

درويش، أحمد (١٩٩٢)، **الأدب المقارن**: النظرية والتطبيق. دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية.

دمشقية، عفيف (١٩٨٢)، **احتمالات المعاني في بعض التراكيب العربية. مجلة اللسان العربي**، الكويت، العدد (١)، المجلد(١٩)، ص ص ٧٢- ٨١.

دور، اليزابيث (١٩٦١)، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**. ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات فرانكلين، بيروت، نيويورك.

الدينوري، ابن قتيبة (د.ت)، **عيون الأخبار**. الجزء الثالث، المكتبة المصرية، القاهرة.

الراعي، علي (١٩٩١)، "**شهادات**". **فصول** ، جدة، العدد الثالث والرابع، شباط، ص ص١٧٢- ١٨٢.

الربيعي، محمد (١٩٧٤)، **في نقد الشعر**. الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة.

ريتشاردز، أ.أ (١٩٦٢)، **مبادئ النقد الأدبي**. ترجمة مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة.

ابن رشيق، أبو علي الحسن (١٩٦٣): **العمدة في صناعة الشعر ونقده**. تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، الطبعة الثالثة.

زكي، أحمد كمال (١٩٨١)، **النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته**. دار النهضة العربية، بيروت.

السمرة، محمود (د.ت)، **مقالات في النقد الأدبي**. دار الثقافة، بيروت.

سلام، محمد زغلول (١٩٦٤)، **تاريخ النقد العربي (إلى القرن الرابع الهجري)**. دار المعارف، مصر.

سلامه، إبراهيم (١٩٥٢)، **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**. مطبعة مخيمر، القاهرة، الطبعة الثانية.

سويف، مصطفى (١٩٥٩)، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**. دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية.

شاكر، محمود (١٩٧٠)، **نمط صعب ونمط مخيف (سلسلة مقالات المجلة القاهرية)**. القاهرة، العدد (١٥٩)، مارس (آذار)، ص ص٢١- ٢٦.

شكري، عبد الرحمن(١٩٥٠)، **ديوان شكري**، طبعة منشأة المعارف، الإسكندرية.

ابن شهيد الأندلسي (١٩٥١)، **رسالة التوابع والزوابع**. تحقيق بطرس البستاني، مطبعة المناهل، بيروت.

شولز، روبرت، **البنيوية في الأدب**. ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة السابعة.

صادق، عباس (٢٠٠٢)، **موسوعة القواعد والإعراب**. دار أسامه للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى.

صبري، محمد (١٩٦٠)، **خليل مطران – أروع ما كتب**. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة.

ضيف، أحمد (١٩٢١)، **مقدمة لدراسة بلاغة العرب**. مطبعة السفود، القاهرة، الطبعة الأولى.

ضيف، شوقي (١٩٥٦)، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**. بيروت، الطبعة الثالثة.

ضيف، شوقي (١٩٥٩)، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**. دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية.

ضيف، شوقي (١٩٦٤)، **النقد (سلسلة فنون الأدب العربي)**، دار المعارف، مصر.

ضيف، شوقي (١٩٦٦)، **في النقد الأدبي**. دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية.

ضيف، شوقي (د.ت)، **العصر العباسي الأول**. دار المعارف، مصر.

ابن طباطبا، محمد بن طباطبا العلوي (١٩٥٦): **عيار الشعر**. تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة.

طبانه، بدوي (١٩٦٠)، **أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية**. مطبعة الرسالة، القاهرة، الطبعة الثانية.

طبانه، بدوي (١٩٦٩)، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**. المكتبة الفنية الحديثة، القاهرة، الطبعة الثانية.

طبانه، بدوي (١٩٧١)، **مقياس الوحدة في النقد الأدبي**. **مجلة البيان**، الكويت، العدد (٦٣)، يونيو (حزيران)، ص ص ٢١٣- ٢٣٤.

طه حسين (١٩٤٤)، **مقدمته على كتاب " أغاني شيراز- غزليات حافظ الشيرازي"**. ترجمة إبراهيم أمين الشواربي، لجنة التأليف والطباعة والنشر، القاهرة.

طه حسين (١٩٥١)، **من حديث الشعر والنثر**. دار المعارف، مصر.

طه حسين (١٩٦٠)، **حديث الأربعاء**. ، دار المعارف، مصر، الطبعة (١٣).

طه حسين (١٩٦٤)، **في الأدب الجاهلي**. دار المعارف، مصر.

طه حسين (١٩٧٤)، **حديث الأربعاء**. دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة.

طه حسين (١٩٧٩)، **كلمات**. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة.

طه حسين (١٩٨٠)، **كتب ومؤلفون**. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى.

طه حسين (١٩٨٠)، **نقد وإصلاح**. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة.

ظلام، سعد (١٩٩٦)، **مناهج البحث الأدبي: دراسة تحليلية تطبيقية**. مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، الطبعة الثانية.

عباس، إحسان (١٩٧١)، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**. دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى.

عباس، إحسان (١٩٩٣)، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)**. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الثانية.

عبد البديع، لطفي (١٩٨٦)، **أزمة الشعر والنقد**. محاضرات النادي الأدبي بجدة، المجلد الثالث.

عبد الحليم، عبد اللطيف (١٩٩٤)، **العقاد والأدب المقارن. مجلة إبداع**، القاهرة، **العدد** (٦)، **يونيو/ حزيران**،ص٦٦.

العرود، أحمد ياسين (٢٠٠٤)، **مناهج النقد الأدبي في الأردن**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى.

العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (١٩٥٢): **كتاب الصناعتين**. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة. الطبعة الأولى.

عصفور، جابر (١٩٩٦)، **لقاء معه. مجلة المنهل السعودية** (عدد النقد والنقاد)، العدد (٣٥٠)، المجلد (٥٧)، شباط وآذار، ص ص٤٨- ٥٣.

العقاد، عباس محمود (١٩٦٨)، **يسألونك**. دار الكاتب العربي، بيروت، الطبعة الثالثة.

العقاد، محمود عباس (١٠ حزيران ١٩٤٦)، **مصادفات في الطريق، مجلة الرسالة**، العدد (٦٧٥)، السنة (١٤)، بيروت، ص ص ٢٢٥- ٢٢٧.

العقاد، محمود عباس (١٩٧٢)، **ديوان العقاد**، المكتبة المصرية، بيروت وصيدا.

علوش، سعيد (١٩٨٧)، **مدارس الأدب المقارن**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

عمر بن أبي ربيعة (١٩٦١)، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، دار صادر، بيروت.

عياد، شكري (١٩٦٧)، **أرسطوطاليس في الشعر**. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

عناني، محمد محمد(د.ت)، **النقد التحليلي (سلسلة مكتبة النقد العربي)**. مكتبة الأنجلو المصرية.

فاضل، جهاد (١٩٨٤)، **قضايا الشعر الحديث**. دار الشروق، بيروت والقاهرة، الطبعة الأولى.

فاضل، جهاد (د.ت)، **أسئلة النقد**. الدار العربية للكتاب، القاهرة.

فضل، صلاح (١٩٨٧)، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة.

فضل، صلاح (آذار ١٩٩٦)، **ندوة النقد العربي وأزمة الهوية. مجلة القاهرة**، العدد (١٦٠)، ص ص١٧- ٢٢.

- فهمي، ماهر حسن (١٩٦٣)، **المذاهب النقدية**. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (١٩٦٦): **الشعر والشعراء**. تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر.

قدامة بن جعفر (١٩٦٣): **نقد الشعر**. تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، الطبعة الثانية.

القرطاجني، حازم (١٩٦٦)، **منهاج البلغاء، وسراج الأدباء**. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.

القلماوي، سهير (١٩٦١)، **تراثنا القديم في أضواء حديثة. مجلة الكاتب المصري**، العدد الثاني، مايو (أيار)، ص ص ١١١- ١١٨.

ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن كثير (د.ت)، **قصص الأنبياء**. دار الفكر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى.

كروتشه، بندتو (١٩٤٧)، **المجمل في فلسفة الفن**. ترجمة سامي الدروبي، مطبعة الاعتماد، مصر.

الكوفحي، إبراهيم (١٩٩٨/٣/٢٧): "**لماذا العودة إلى طه حسين**". جريدة الرأي الأردنية، (ع٥٢١٤)، ص٢٦.

كولردج (١٩٧١)، **سيرة أدبية (النظرة الرومانطيقية في الشعر)**. ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر.

المازني، إبراهيم عبد القادر (١٩٦١)، **ديوان المازني**. جمع وضبط: محمود عماد، القاهرة.

المبارك، محمد (١٩٦٤)، **فقه اللغة وخصائص العربية**. دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية.

المجذوب، عبد اللطيف (١٩٥٥)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**. البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى.

محمد محيي الدين عبد الحميد (د.ت)، **شرح ابن عقيل**، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، الطبعة الثانية.

المرزباني، محمد بن عمران (١٣٨٥ هـ): **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**. باعتناء محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، الطبعة الثانية.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٥١) **مقدمة ديوان الحماسة**، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى.

المشايخ، محمد (الجمعة ١٩٩٠/٤/٦)، **قراءة في كتاب من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر**. جريدة الدستور الأردنية، الملحق الثقافي، (ع٤٣٥١)، ص٣٤.

المعري، أبو العلاء (١٩٨٢)، **شرح اللزوميات**. تحقيق سيدة حامد وزملائها، إشراف حسين نصار، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

المناصرة، عز الدين (١٩٩٦)، **المثاقفة والنقد المقارن**: منظور إشكالي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الملائكة، نازك (١٩٦٥)، **محاضرات في شعر علي محمود طه**. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة.

مندور، محمد (١٩٤٤)، **في الميزان الجديد**. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

مندور، محمد (١٩٦٣)، **الأدب وفنونه**. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة.

مندور، محمد (د.ت)، **النقد المنهجي عند العرب**. مطبعة نهضة مصر بالفجالة.

ابن منظور المصري (١٩٥٥): **لسان العرب**، دار صادر، بيروت.

ابن منقذ، أسامه (١٩٦٠): **البديع في نقد الشعر**. تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، البابي الحلبي، القاهرة.

موافي، عثمان (١٩٨٤)، **الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم: تاريخها وقضاياها**. دار المعرفة، الإسكندرية، الطبعة الثانية.

منير، سامي (١٩٧٩)، **وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، الطبعة الأولى.

ناصف، مصطفى (١٩٩٢)، **صوت الشاعر القديم**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

ناللينو، كارلو (١٩٧٠)، **تاريخ الآداب العربية (من الجاهلية حتى عصر بني أمية)**، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية.

نصار، حسين (١٩٦٢)، **نقاد البحتري**. بحث في "كتاب مهرجان الشعر الثالث بدمشق" ١٩٦١. مطبوعات المجلس الأعلى، القاهرة

النقاش، رجاء (١٩٦٩)، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**. منشورات الهلال، القاهرة.

هدارة، محمد مصطفى (١٩٦٤)، **مقالات في النقد الأدبي**. مطابع دار القلم، القاهرة.

هدارة، محمد مصطفى (١٩٦٤)، **مشكلة السرقات في النقد العربي**. مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة.

هلال، محمد غنيمي (١٩٦٤)، **النقد الأدبي الحديث**. مطابع الشعب، القاهرة، الطبعة الثانية.

ابن وهب، أبو الحسن اسحق بن إبراهيم الكاتب البغدادي (١٩٦٩)، **البرهان في وجوه البيان**. تحقيق حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة القاهرة.

ويليك، رينيه، و أ. وارين (١٩٨٧)، **نظرية الأدب**. ترجمة :محيي الدين صبحي وحسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية.

ياغي، عبد الرحمن (١٩٦١)، **حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها**. دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى.

ياغي، عبد الرحمن (١٩٦٩)، **دراسات في شعر الأرض المحتلة**. منشورات معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة.

نقد النقد

يوسف بكار ناقداً

ISBN 9957-12-071-9
9 789957 120719

دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع
عمان - الأردن - وسط البلد - شارع الملك حسين - مقابل مجمع الفحيص التجاري
هاتفاكس : 6626 462 - 4185 461 6 962+ ص.ب : 520646 الرمز البريدي : 11152
www.yazori.com E-mail : info@yazori.com